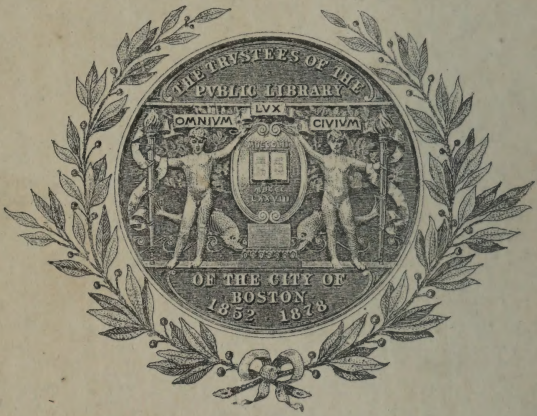
No. 40 4m. 65


THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

1909

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

DUE

FEB 13 1931

NOV 25 1931

APR 17 1938

SEP 28

Se 28 '45

Oc 25 '49

DUE

MAY 28 1952

B.P.L. FORM NO. 609; 6.24.26; 400M.

FRÉDÉRIC
CHOPIN

DE L'INTERPRÉTATION
DE SES ŒUVRES

7878

FRÉDÉRIC CHOPIN

DE L'INTERPRÉTATION DE SES ŒUVRES

Trois Conférences faites à Varsovie

PAR

JEAN KLECZYNSKI

Ouvrage approuvé par lettres ci-jointes

De Mesdames la princesse Marcelline Czartoryska,
Dubois, née Camille O'Méara,
Et de M. Georges Mathias, professeur au Conservatoire national de Musique

ÉLÈVES ET AMIS DE CHOPIN

162465

PARIS
FÉLIX MACKAR, ÉDITEUR-COMMISSIONNAIRE
22, passage des Panoramas (grande Galerie)
1880

PROPRIÉTÉ EXCLUSIVE POUR TOUS PAYS
TOUS DROITS DE TRADUCTION RÉSERVÉ
(Déposé)

A SON EXCELLENCE

MADAME

LA PRINCESSE CZARTORYSKA

née

PRINCESSE RADZIWILL

Hommage d'admiration pour son beau talent et de reconnaissance pour les indications qu'elle a bien voulu donner.

L'AUTEUR.

Cracovie, 25 mars 1880.

Monsieur Kleczinski,

Vos belles pages sur l'Œuvre de Chopin m'ont vivement intéressée et non moins vivement charmée; elles seront, je n'en doute pas, un très utile complément à l'étude d'un Maître admirable dont la connaissance se répand chaque jour davantage; à vous, Monsieur, le grand mérite d'en faire jaillir la compréhension.

Veuillez recevoir l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Princesse Marcelline CZARTORYSKA.

Paris, 20 juin 1880.

Monsieur Mackar,

Tous ceux qui ont eu le bonheur de connaître Chopin liront, avec le plus vif intérêt, ces pages si bien comprises sur « le poète du piano. » Tous ceux qui aspirent à interpréter dignement ses œuvres, et ils s'appellent « légion », y puiseront les meilleurs conseils.

J'approuve la critique de M. Kleczinski au sujet des amateurs qui croient bien jouer la musique de Chopin en se livrant à un *rubato* exagéré, ceci me rappelle un conseil de mon maître tant aimé : « Que votre main gauche soit votre maître de chapelle et garde toujours la mesure ». Je ne puis que prédire un grand succès à votre publication, et vous envoie, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Camille DUBOIS,
née O'MÉARA.

Paris, 9 juin 1880.

Cher monsieur Mackar,

Le très intéressant ouvrage que vous publiez est, sur bien des points, en contradiction avec les opinions reçues, avec ce que j'appellerai la *légende* de Chopin; mais pour ceux qui ont connu l'illustre et admirable musicien, tous les jugements de M. Kleczinski sont absolument exacts, et ne sont que la constatation de ce que moi et quelques autres encore (car nous ne sommes plus que bien peu), ont vu et entendu tous les jours. Ce que dit M. Kleczinski du véritable caractère du génie de Chopin, du côté sain, enjoué, viril, de son imagination; de ses tendances classiques; de sa répugnance, de son ennui, au spectacle des écarts de quelques-uns de ses contemporains, tout cela est la vérité même, je puis l'attester comme témoin *de visu* et *de auditu*. Cela peut paraître singulier, mais c'est vrai : Chopin est un *classique;* et Chopin était classique d'opinion et de sentiment. J'ai été spectateur de bien des faits qui le constatent. Chose curieuse! il faisait des réserves au sujet de *Schumann;* ce qui ne veut rien dire contre *Schumann*, car on sait que les aigles se nichent le plus loin possible les uns des autres, et que les grands génies ne se comprennent pas du tout entre eux.

L'ouvrage de M. Kleczinski sera lu avec plaisir et profit : tout le monde, d'abord, y trouvera une image

vraie, fidèle, faite de bonne foi, sans pose, sans fatras, de ce poète, l'un des plus exquis parmi les poètes en musique ; les amateurs et tous ceux qui éprouvent un noble intérêt à connaître, à approfondir les procédés, la croissance du génie, y trouveront des faits très authentiques ; et les musiciens, les gens du métier, pourront, avec toute confiance, se conformer aux indications de M. Kleczinski sur le style de Chopin, et avoir une foi absolue dans ce que rapporte l'auteur sur la manière d'enseigner de mon illustre maître.

Veuillez agréer l'expression de ma considération bien sympathique.

Georges MATHIAS.

I

VOILA bientôt trente ans que le maître, chéri de tous, repose dans la tombe. A mesure qu'augmente le nombre de ses admirateurs, le cercle de ceux qu'il a connus, qu'il a aimés, qui ont été les confidents de sa pensée, diminue chaque jour. Ce que la tradition nous rapporte de son jeu incomparable, devient de plus en plus vague; son souvenir ne demeure vivace que chez ses meilleurs élèves, chez les femmes surtout qui ont su le mieux rendre la magique poésie de ses inspirations. Il est temps de rassembler ces souvenirs précieux, d'arracher à

l'oubli et de transmettre à la postérité comme l'écho du jeu et du toucher du maître.

N'ayant pas eu le bonheur de puiser des indications à la source même, je ne les ai demandées, du moins, qu'aux personnes les plus rapprochées de Chopin par l'amitié et par le talent (1); ces données, réunies aux résultats acquis par le travail de mon propre esprit, il me paraît de mon devoir de les partager avec tous. Peut-être mon travail encouragera-t-il les personnes en possession de matériaux plus riches et plus complets, à en faire aussi hommage à la mémoire du grand artiste.

On a beaucoup écrit sur Chopin, dans ces dix dernières années surtout. Son caractère, ses œuvres, sa vie, ont donné lieu à des descriptions complètes. Bien que parmi les étrangers, tous ne l'aient pas compris à sa juste valeur, ainsi que nous le verrons plus loin, il faut avouer que son génie a été bien saisi par *Liszt*, par *Schumann*, par *Schucht* (Étude sur Chopin

(1) Qu'on me permette de citer : la princesse Marcelline Czartoryska, Mme Dubois, Mme B. Zaleska, M. J. Fontana

dans *Neue Zeitschrift für Musik*, en 1875). Le livre de Liszt surtout nous en donne une idée poétique et profonde en même temps. Les auteurs de notre nationalité ont pourtant, il me semble, mieux indiqué le caractère de son œuvre. Il paraîtrait, d'après cela, ne plus y avoir de mystères dans l'exécution des œuvres de Chopin. Et cependant, combien il est rare, soit dans un salon, soit sur l'estrade d'un concert, d'en entendre une exécution bonne, et qui se rapproche un peu de la tradition ! Combien sommes-nous, au demeurant, qui sentons profondément Chopin, et qui ne pouvons parvenir à le rendre ?

C'est que les compositions du maître sont non seulement riches de pensées et d'allures (d'autres l'égalent, et parfois même le surpassent en cela) — mais c'est qu'encore leur forme, si variée et si distinguée, ne s'éloigne jamais des limites permises au piano. La pensée est revêtue d'un tissu si subtil et si léger, aux reflets changeants et divers, qu'on s'arrête parfois impuissant et qu'on désespère de reproduire tant de délicatesse.

Bien qu'on puisse toujours distinguer son

style, vous trouverez le maître tantôt grave ou désespéré, tantôt gai ou folâtre, parfois éclatant en un coup de tonnerre qui se résout en gémissements plaintifs, mais partout gardant une certaine convenance de formes, ne dépassant jamais certaines limites que son instinct esthétique lui défend de franchir.

Nous allons consacrer quelques pages à l'esprit des œuvres de ce génie du piano, — puis nous indiquerons les conditions techniques nécessaires à son exécution, — enfin nous étudierons les différences qui le séparent des autres auteurs et dont l'observance constitue la grande difficulté.

Né d'un père français et d'une mère polonaise, Frédéric Chopin avait en lui de ces deux nationalités. La nature lui avait donné un esprit impressionnable, enclin à la rêverie et à la tristesse; il y joignait la vivacité et une gaieté de bon aloi. Ces deux caractères opposés se fondaient chez lui en une merveilleuse harmonie, en un ensemble dont chacune des parties corrigeait l'autre, et se montrait tour à tour dans sa vie et dans son œuvre. Il avait,

a-t-on dit avec raison, le cœur triste et l'esprit joyeux. Dans un cercle d'intimes, il poussait parfois la gaieté jusqu'à l'enfantillage ; en présence d'étrangers, il devenait tout autre ; au contact d'une main indifférente, il était comme la sensitive qui referme sa corolle. Cela suffit pour nous expliquer les élans de sa jeunesse et ses souffrances ultérieures. Tant qu'il fut au milieu des siens, sa bonne humeur, sa gaieté d'homme heureux passaient dans ses œuvres. Plus tard, à mesure que son exil avançait en années, ne pouvant plus s'épancher, trop fier pour montrer sa douleur à ceux qui ne pouvaient lui tenir lieu de famille et de foyer, il souffrait d'autant plus, que sa souffrance était tout intime ; la solitude donnait des dimensions colossales à cette souffrance, et la poussait jusqu'au tragique. Son âme généreuse, sa nature vive réagissait cependant parfois, et ne lui permit jamais un abandon complet de lui-même. Si nous y ajoutons sa délicatesse native, et qui ne supportait rien que de raffiné, nous aurons quelques lumières pour nous guider dans la lecture de ses œuvres et dans leur exécution.

Les critiques allemands ont, à mon avis, faussé complètement le caractère de Chopin ; ils en font un désespéré, un héros dans les tons mineurs ; ils oublient sa première jeunesse, ses années heureuses à Varsovie ; sa bonne humeur et son esprit qui ne l'abandonnèrent même pas à Paris. De plus, dans ses mazurkas, dans ses polonaises, ils n'ont pas saisi cette verve, ce feu qui indique son âme luttant contre la souffrance, et luttant victorieusement jusqu'aux dernières heures où la douleur physique prit le dessus. Beaucoup d'entre eux, notamment Schucht, ne pouvant nier cette énergie et ces indices de vie, les mettent au compte d'une sorte de gaieté funèbre, d'une espèce d'oubli comme chez les héros de Byron !

Les premières œuvres de Chopin, écrites, soit sous la direction d'*Elsner*, soit d'une manière tout à fait indépendante, sont libres de toute trace de soucis : elles regorgent de vie et de gaieté ! Écoutons ce que dit Schumann des « Variations sur *Don Juan*, op. 2. » — « En lisant cette œuvre, il me semblait être sous le regard de divers yeux fantastiques, yeux de

basilics, de paons, de jeunes filles... Il me semblait que Leporello me faisait signe, et que Don Juan passait en manteau blanc. — L'ensemble est dramatique et assez dans la manière de Chopin... Chaque mesure est l'œuvre d'un génie. Don Juan, Zerline, Leporello, Mazetto sont caractérisés d'une manière admirable. La première variation est tant soit peu trop grand seigneur; c'est un grand d'Espagne qui roucoule amoureusement avec une fillette des champs. Dans la seconde, plus intime et plus animée, il semble que les deux amants se poursuivent et qu'ils rient de leur jeu. Quelle différence dans la troisième! La lune éclaire la scène de sa lueur poétique; Mazetto se tient à l'écart et jure d'une façon très compréhensible; mais Don Juan ne s'arrête pas à si peu. Et la quatrième? n'est-elle pas entraînante et comme remplie d'audace? L'adagio est en *si* ♭ mineur, c'est comme un avertissement à Don Juan de renoncer à ses projets. Leporello, caché derrière un buisson, nargue son maître; la clarinette et le hautbois attirent et provoquent; le ton de *ré* ♭ majeur,

introduit tout à coup, indique le premier baiser..... Tout cela disparaît, si on le compare au final (as-tu encore du vin? ajoute Schumann); les bouchons sautent, les bouteilles se brisent sur le parquet. Puis la voix de Leporello, les esprits qui surviennent, Don Juan qui fuit, enfin quelques mesures finales qui calment et satisfont l'esprit!»

D'après l'impression causée par ces premières œuvres de Chopin sur les étrangers, on peut juger de ce que nous ressentons, en trouvant dans ses notes, non seulement le beau, mais encore comme l'image de notre humeur nationale. Écoutons ces passages brillants, ces cascades de notes perlées, ces sauts hardis que nous rencontrons dans les rondos op. 5 et op. 16, dans la cracovienne, dans la fantaisie sur motifs polonais, dans les deux concertos. Est-ce la tristesse et le désespoir qu'on entend parler? N'est-ce pas plutôt la jeunesse, exubérante de force et de vie, n'est-ce pas le bonheur et la gaieté, l'amour du monde et des hommes? Les notes mélancoliques ne sont là que pour ombrer, pour renforcer les idées principales.

Par exemple, dans la fantaisie op. 13, le motif de *Kurpinski* vient nous émouvoir et nous attrister; mais l'auteur ne laisse pas le temps à cette impression de devenir durable; il la suspend par un long trille et tout d'un coup, par quelques accords et un brillant prélude, il nous convie à une danse populaire qui donne envie de se mêler aux couples de paysans de la Mazovie. Ou bien le finale du concert en *fa* mineur, indique-t-il, par son ton mineur, une gaieté de désespéré, comme disent les Allemands?

Il est vrai, peut-être; le ton mineur de la plupart de nos danses nationales peut s'expliquer par notre proverbe : « Nargue de la misère ! » Mais cette circonstance ajoute à ces airs un caractère de beauté élevée, mais non de gaieté funèbre. La tristesse, le désespoir peuvent entrer dans le domaine de l'art, à condition qu'elles soient accompagnées et contrebalancées par un sentiment d'espérance, par une expression de force qui élève et de calme qui repose.

Le groupe de Laocoon est beau, parce qu'on y voit la souffrance vaincue par la force de l'âme; la statue de Niobé est belle; le sentiment

maternel, porté jusqu'à l'idéal, lui donne un calme surnaturel qui pénètre et force à l'admiration. L'art ne consiste pas à ne pas laisser voir la souffrance, mais à ne pas lui laisser prendre une trop grande place, à la reléguer au bas d'une idée quelconque plus grande et plus idéale. — En étudiant Chopin, nous verrons que cette idée-là ne manque jamais à côté de ses plaintes, et qu'elle leur enlève ce qu'elles ont de personnel. Dans ses premières œuvres, son âme n'a pas encore eu à soutenir ces luttes qui la feront souffrir plus tard; seules, quelques études (op. 10), montrent que le calme a quitté son esprit; c'est qu'il les composa, si nous en croyons la tradition, quelque temps après avoir dit adieu à Varsovie.

Chopin aimait les siens; sa nature délicate, au physique et au moral, exigeait un entourage ami. Aussi souffrit-il beaucoup de quitter Varsovie, où il laissait aussi une personne aimée de toute la force de sa jeunesse. Quand, plus tard, les circonstances ne lui permirent plus de revoir Varsovie, son désespoir ne connut plus de bornes. Pendant son séjour de six mois à

Vienne, ne pouvant parvenir à donner un concert, il n'écrivit probablement rien.

Puis, quand son esprit fut un peu calmé, l'orage de l'âme put se traduire en idées, et il composa son scherzo en *si* mineur (op. 20), et l'étude en *ut* mineur (op. 10), puis aussi sans doute cette autre étude en *ut* mineur, remplie comme de coups de canon, et qui fait partie de l'op. 25.

Ce scherzo en *si* mineur est une preuve de la convenance de formes que la passion la plus forte même ne cessait d'observer chez Chopin. Sa nature idéale ne saurait jamais se montrer rude; il n'y a jamais trop de pathétique ni trop d'éclats; c'est plutôt le mouvement vif et heurté, les oppositions inattendues de *forte* et de *piano*, qui dénotent l'état de son esprit. Les deux premiers accords, cependant, étonnent par leur hardiesse: commencer par deux dissonances aussi caractéristiques était fort audacieux pour l'époque (*ex. 1*, p. 14). Le motif principal, plein de grondements et de tempête, s'arrête tout d'un coup et fait place à un chant poétique et suave (*si* majeur), qui raconte les prairies aimées dans l'enfance; puis, les deux accords du commen-

cement coupent cette mélodie, et la tempête se déchaîne de nouveau pour aboutir à un accord aussi hardi (*n. 2*, p. 14), et se perdre dans son propre tumulte.

Comme nous ne racontons pas la vie de Chopin, et que nous ne sommes pas absolument astreint à suivre l'ordre chronologique, nous pouvons parler ici du scherzo en *si* ♭ mineur, plus fini que le précédent et aussi passionné. Quoi de plus beau que le chant de la première partie ! La mélodie, monte graduellement vers les régions supérieures du piano, imitant le vol de l'âme qui prend son essor pour se perdre dans les cieux. Le milieu, c'est une idylle remplie de grâce et de charmes ; enfin, répété pour la dernière fois, le thème arrive au comble de la force et de la puissance, et nous amène à une série de dissonances amenées si naturellement, et avec tant de logique, qu'elles ne choquent nullement.

En face de telles œuvres, il nous faut avouer que Chopin ne perd jamais le sentiment d'équilibre ; toujours raffiné, il sent que la passion ne doit pas descendre à la prose du réalisme. Il

TABLE 1re.

N° 1.

Presto con fuoco

8

ff *fr*

Ped Ped

N° 2.

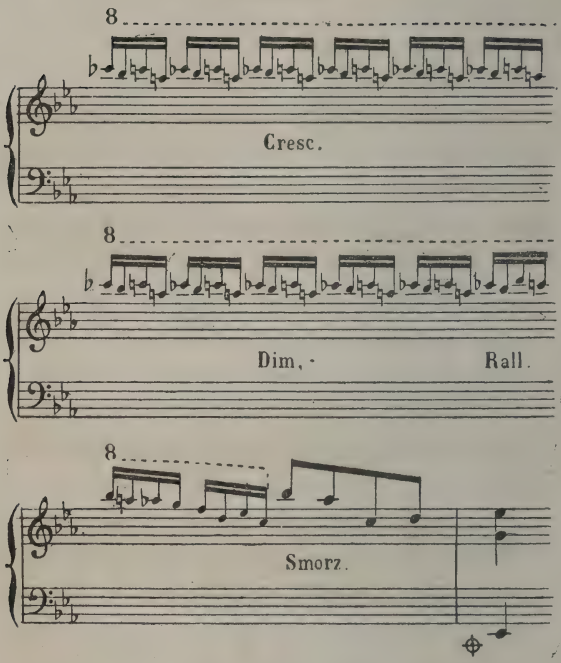
fff

N° 3.

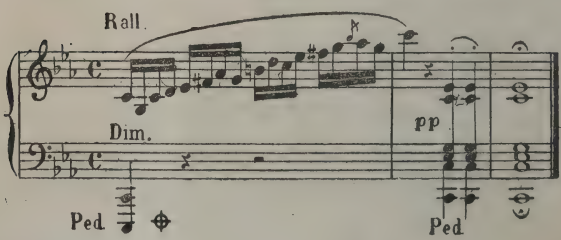
8

ff senza tempo. *ppp*

Ped Ped



N° 4.



souffre, il a des bouffées de folie, mais point de ces convulsions malséantes, que les compositeurs actuels font entrer, parfois à contresens, dans leurs productions *réalistes;* il n'abuse pas d'accords risqués; il ne fait pas faire à sa pensée de trop longs détours; il n'oublie jamais de conserver sa dignité; il sait qu'il ne sied pas de montrer à des regards étrangers le fond même de son cœur. Il en fut de même dans sa vie. Rares étaient ceux qu'il admettait dans son intimité et dans le partage de ses pensées ; les lettres de sa famille, les présents de peu de valeur qu'il en recevait étaient ses plus chers trésors, qu'il ne partageait avec personne. Il souffrait même quand une main étrangère touchait à ces objets aimés.

A cette époque, son esprit encore fort et énergique, savait d'ailleurs rejeter les idées tristes et faire monter à la surface ce qu'il recélait de gai et de gracieux. Et alors il devenait ce « petit Chopin », comme disaient ses amis; il contrefaisait le Juif polonais marchandant du blé, ou bien l'Anglaise sentimentale; assis à son piano, il imitait à s'y méprendre le jeu et les mouve-

ments du bouillant Liszt ou de Thalberg l'empesé. Il n'est pas de composition plus élégante, contenant plus de brillant et de liberté d'esprit que la grande polonaise en *mi* ♭ majeur, précédée d'un *andante spianato* (op. 22), qui fut écrite à cette époque et jouée au Conservatoire, dans les premières années de son séjour à Paris.

C'est alors aussi qu'un petit nocturne (*mi* ♭ majeur, (op. 9, n° 2), le plus connu de tous aujourd'hui, faisait fureur à Paris. Ce rien charmant fit plus pour la popularité de Chopin que toutes ses autres œuvres. On ne saurait nier quelques réminiscences du premier nocturne de Field, ne serait-ce que le ton, le rythme et le dernier trait (*ex. 3*). Mais il y a là une certaine teinte de mélancolie émue, inconnue à Field, et qui est assez marquée déjà. Les nocturnes — où Chopin a mis le plus clair de son génie — sont restés jusqu'à présent des modèles d'élégance et de tristesse romanesque sans affectation ; ce sont de plus des pages éloquentes de sa vie ; véritables poèmes de la nuit, tantôt calmes comme la lumière argentée de la lune (celui en *mi* ♭ majeur justement, la première partie de celui en

fa majeur), tantôt assombris par les nuages qui obscurcissent l'horizon et le cœur du poète; parfois traversés par quelque drame sanglant, l'écho de quelque terrible ballade.

Le premier en date, le nocturne en *si* ♭ mineur, nous montre une forme musicale inconnue jusque-là ; une tristesse saisissante à côté d'une élégance de facture inouïe. Au milieu, *que l'on ne doit pas jouer plus vite*, le chant se traîne par octaves lourdes, comme si l'âme était affaissée sous le poids des pensées et de la chaleur d'une nuit d'été.

Le nocturne, en *fa* ♯ majeur, est le type des sentiments d'expansion juvénile, d'amour de l'humanité; ce jeune homme, qui ne connaît pas encore les méchants, semble dire au monde : « Tout ce que j'ai est à toi ! » — Ce nocturne ressemble aux poésies de Schiller; à cette époque, où tout subissait l'influence des ballades allemandes, où Mickiewicz lui-même commençait sa carrière par l'imitation de la poésie germaine, un jeune homme aussi sensible que Chopin ne pouvait pas ne pas ressentir l'influence de ces vers consacrés à l'amour de l'humanité. Mais il

sut donner à des idées, communes à beaucoup d'esprits de cette époque, une forme si typique et si individuelle qu'il les fit siennes et qu'il ne peut être accusé d'aucune imitation. Il ne procède ni de Beethoven, ni de Weber, ni de Schubert, — il est toujours lui-même — et ne se rapproche d'eux que par une communauté de tendances.

Deux nocturnes (op. 27), écrits bien plus tard, marquent le point culminant de son génie créateur. Tout un monde nous sépare là de Field, — la pensée d'une poésie profondément sentie se revêt d'une forme magique. Celui en *ré* ♭ majeur a été comparé par les auteurs qui traitent de Chopin, aux créations les plus élevées des poètes contemporains. Ses mesures finales sont inimitables; ce sont des soupirs pénétrants de vérité, qui montent dans les airs pour se perdre à l'entrée des cieux. Le nocturne en *ut* ♯ mineur me paraît la description d'une nuit calme à Venise, où, après une scène de meurtre, la mer se referme sur un cadavre, et continue à servir de miroir à la lumière de la lune.

Dans le nocturne en *sol* mineur (op. 37), qu'on

pourrait intituler « le mal du pays », le poète pleure au souvenir de son sol natal; souvenir qu'on voit dans la partie moyenne du morceau sous la forme d'une prière jouée par un orgue d'église de campagne. — Cette prière calme l'âme de l'artiste, qui finit par une dernière modulation en *sol* majeur.

Le célèbre nocturne en *ut* mineur est l'image d'une douleur plus forte encore, racontée dans un *recitando* agité ; — des harpes célestes viennent apporter un rayon d'espoir qui est impuissant à rendre le calme à son âme ulcérée ; elle continue son récit désespéré, et lance vers le ciel une plainte suprême (*ex. 4*).

Les deux derniers nocturnes (op. 62), par leur forme un peu trop précieuse, sont l'indice des ravages exercés dans le cœur du poète par ses déceptions et ses souffrances physiques.

On doit compter au nombre des nocturnes, l'étude en *ut* ♯ mineur, une des plus élevées parmi les compositions du maître, et *la Berceuse*, si calme et si élégante.

Nous laissons à plus tard quelques remarques

qui seraient ici à leur place, et nous revenons aux premières années de son séjour à Paris.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, deux éléments combinés formaient la personnalité de Chopin — la rêverie slave et la vivacité française. Dans cette époque de jeunesse, ce dernier élément avait le dessus. Sa facilité même de composition devait remplir son être de ce contentement intime et de ce bonheur qui sont l'apanage des compositeurs aux idées riches et nombreuses.

Les commencements furent difficiles, cependant : c'était d'abord la séparation avec des personnes aimées, et l'idée de leur être à charge; c'étaient des embarras d'ordre matériel. — Puis, bien que reçu avec déférence dans le monde artistique, il n'avait pas encore acquis cette sympathie plus tard si générale et si dévouée, témoin les opinions sur lui de Kalkbrenner, Field, Moschelès.

On sait qu'il songeait déjà à partir pour l'Amérique, quand une circonstance futile et toute de hasard, une rencontre dans la rue, le fit rester à Paris. Le prince Valentin Radziwill le pria de venir avec lui à une soirée chez les

Rothschild. Chopin ne put refuser; il joua longtemps et improvisa en inspiré. Entouré aussitôt par les dames, il eut une foule de demandes de leçons dans les maisons les plus riches, et n'eut plus à s'inquiéter de l'avenir. C'est alors que ses œuvres antérieures devinrent populaires et qu'il en parut beaucoup de nouvelles : la ballade en *sol* mineur (op. 23), les mazurkas, les études, les nocturnes (op. 27) et d'autres encore.

Si les nocturnes sont les plus jolies perles, parmi les moindres, de son écrin poétique, les ballades, sans contredit, sont ses œuvres les plus complètes, les plus achevées, celles qui ont la plus grande valeur musicale. La forme en est neuve et hardie; elle dédaigne toute convention; le maître n'écoute que sa propre inspiration, poursuivant son idée avec la plus grande suite au milieu de variations et de passages divers, toujours appropriés au titre. La pensée et le caractère en sont pris dans les ballades de Mickiewicz. Ce sont là de véritables récits dramatiques, toujours variés et pleins d'imprévu. Les trois premières surtout nous font voir l'auteur en possession de son énergie et de sa vitalité en-

tières. Leur plan est large ; les images sombres y sont peintes objectivement, comme sur le théâtre ; la tristesse, le désespoir emplissent le cœur des héros du récit ; mais on voit que ces sentiments ne constituent pas le fond de l'âme même de l'auteur.

C'est à cette époque que son ami Orlowski écrivait (1834) : — « Chopin est plein de santé et de force ; toutes les Françaises en raffolent, et tous les Français en sont jaloux. Il est à la mode ; le monde verra bientôt paraître des gants à la Chopin. »

Je me suis étendu d'autant plus sur ce côté viril des créations de Chopin, qu'on y a fait jusqu'ici peu d'attention (sauf Karasowski [1]). Sa figure idéale et *charmante,* la grâce et la mollesse de ses œuvres les plus connues, enfin sa maladie et ce qu'on savait de ses dernières années, tout contribue à persuader au plus grand nombre que Chopin était un être énervé et affaibli, et, ce qui est bien pis, cette persuasion fait naître

(1) Auteur de plusieurs œuvres sur Chopin, écrites en polonais, et d'une excellente biographie du maître, publiée en allemand.

souvent cette exécution de ses œuvres si fade et si monotone, absolument contraire à leur esprit. Sa poésie et sa mélancolie si douce, qui nous saisit, *nous*, au cœur, lui font du tort auprès des étrangers. Ceux-ci l'ont appelé avec Field : un talent de chambre de malade ; ils ont exagéré les côtés faibles de son âme et ont mis en avant quelques compositions écrites dans des circonstances particulières. Chez nous, même, cette opinion a des adhérents; on ne saurait trop la combattre, car elle est l'origine d'une exécution à contresens. Que de pensionnaires jouant Chopin avec ce qu'on appelle du *sentiment,* ne se doutent pas qu'il y a là un aliment fort et généreux qu'elles détériorent à plaisir. Ce *sentiment* soi-disant a les caractères suivants : 1° On exagère les rubato; 2° on retourne pour ainsi dire la pensée en accentuant les notes qui doivent être faibles, et vice versa; 3° on frappe les accords de la main gauche un peu avant les notes correspondantes du chant. — Chopin a sans doute des côtés négatifs mais qui servent de fond, pour ainsi dire, aux côtés positifs de son génie. Il s'est un peu éparpillé dans les salons

parisiens ; il ne répondit pas peut-être à ce qu'on attendait de lui, sous le rapport d'œuvres plus considérables ; étant donnée la richesse de son talent, il nous a déçus un peu, nous aussi bien que Schumann. Mais, en revanche, mettant toute son âme en de petites choses, il les a finies et perfectionnées d'une manière admirable, et l'exécutant ne doit pas exagérer ses côtés faibles ; au contraire, ainsi qu'il sera dit au chapitre « sur le style », il doit les recouvrir comme d'un reflet des parties plus puissantes.

Ceux qui s'élèvent contre la musique de Chopin sont en général des natures peu musicales et qui critiquent aussi bien les autres maîtres, ainsi que l'utilité même de la musique. Ces mêmes Zoïles, parfois, entendant le dernier prélude ou la polonaise (op. 53), se sentent emportés et demandent : Est-ce bien du Chopin ?

Dans la lettre que nous avons déjà citée, Orlowski s'exprime ainsi : « Il est seulement rongé par le mal du pays. » Il était rongé aussi par d'autres maux, et aussi sans doute par ce « mal de vivre », commun alors à presque tous les esprits élevés. Il nous est le plus sympathique dans

les œuvres où ces maux se font jour en plaintes douces ; les nocturnes en *fa* mineur, en *sol* mineur, l'étude en *do* ♯, la valse en *la* mineur, les préludes, etc., lui valurent la sympathie de tout cœur sensible, des femmes principalement. — « Chopin, a dit quelqu'un, c'est une plainte qui a du charme. »

On a exagéré pourtant en cherchant dans ses préludes les traces de cette misanthropie, de cet ennui de vivre, auxquels il était alors en proie (c'était pendant son séjour à l'île Majorque). Il s'est passé chez lui, ce qui est commun à tous les maîtres. Haydn n'était pas heureux dans son ménage ; Beethoven fuyait le monde et les hommes ; et cependant la gaieté résonne dans les œuvres du premier et le second nous enchante par la tranquille majesté de ses chants, où on chercherait en vain les traces de ses ennuis de ménage. Pourquoi cela ? C'est que l'homme est autre dans la vie de chaque jour, autre quand l'inspiration divine descend en lui. La joie qu'il éprouve à créer le rend indifférent au monde entier, l'emporte loin de la terre et des soucis ! Cela est vrai pour Chopin avant tous ; pour

Chopin qui, dans la vie privée, n'aimait pas à profaner ce qu'il avait au fond du cœur en le partageant avec des indifférents, et qui aurait cru au dessous de sa dignité de montrer le véritable état de son âme; — du moins, il ne l'a fait que très rarement.

Très peu de *préludes* présentent ce caractère de désenchantement, et celui qui est le plus marqué sous ce rapport, le prélude n° 2, doit être rendu, selon Tarnowski, à une époque bien antérieure à son séjour à l'île Majorque. On connaît, par les mémoires de Mme Sand, l'histoire d'un prélude que Chopin aurait composé, alors que la pluie battait les vitres de la maison où il était seul, attendant ses amis, sortis pour une promenade et qu'il s'imaginait ne plus jamais revoir. Bien que ce prélude, d'après la tradition universellement adoptée, soit celui en *si* mineur, je dois ajouter que l'idée qu'il contient n'est développée tout à fait que dans le prélude 15e en *ré* ♭, à côté duquel le premier n'est qu'une ébauche.

Le fond du tableau, ce sont toujours les gouttes de pluie qui tombent à intervalles régu-

liers, et qui, par leur retour constant, amènent l'esprit à un état de tristesse et d'absence; un chant rempli de larmes s'élève au milieu du murmure de la pluie, — puis, passant en *ut* ♯ mineur, la mélodie monte des profondeurs de la basse jusqu'à un crescendo prodigieux, indice de l'épouvante que cette nature si funèbre met au cœur de l'homme. Ici encore, la forme ne permet pas aux idées de devenir trop sombres; malgré la mélancolie qui vous saisit, un sentiment de tranquille grandeur vous relève. Que dire encore des autres préludes, remplis de bonne humeur et de gaieté (N° 18, *mi* ♭ majeur. — N° 21, *si* ♭. — N° 23, *fa* majeur); ou bien le dernier en *ré* mineur, n'est-il pas énergique et fort, celui qui se termine comme par trois coups de canon?

L'œuvre la plus désespérée, la plus triste est la célèbre marche funèbre. Le glas des cloches qui se répète nous pénètre d'horreur, et sert d'accompagnement à un chant lamentable et déchirant, mais qui oserait dire que cela est maladif? Celui qui, une fois dans sa vie, s'est trouvé dans la position d'esprit dépeinte ici si

dramatiquement, celui-là comprend ce qu'il y a de grand dans ces gémissements, et de majesté dans cette douleur! La note d'espoir ne fait pas non plus défaut, dans la partie moyenne en *ré* ♭ majeur.

Passons maintenant aux plus caractéristiques des œuvres de Chopin, aux mazurkas; là encore nous aurons à combattre l'idée qui les fait considérer comme trop tristes, trop en mineur.

La propension à la mélancolie, à la rêverie, n'est pas une faiblesse par elle-même; une nature délicate non plus ne dit pas une nature faible. Chopin, Polonais par sa mère, ne pouvait se soustraire à ce qui est le caractère même de notre peuple. Nos paysans aiment les danses en mineur, ils reviennent souvent et quelquefois opiniâtrement à cette note un peu monotone, qui cependant chez eux, indique si bien le fond généreux et aimant de leur être. Eh bien! c'est notre défaut cela! c'est une faiblesse, si vous voulez; nous aimons beaucoup de cet amour chrétien qui s'adresse à la nature entière. Bénis soient cependant les maîtres et les poètes qui

ont su faire résonner dans leurs œuvres cette note intime de nos cœurs!

On pourrait blâmer Chopin de s'être complu dans les motifs populaires à notes tristes; n'oublions pas qu'il a rendu avec autant de bonheur ce qu'il y a de chevaleresque et de guerrier dans ces chansons, et ce qui est le plus difficile à rendre. Un étranger qui voit nos danses, est forcé d'avouer que ce sont là jeux d'un peuple honnête et guerrier!

Malgré ses souffrances continuelles, Chopin ne se laissait pas abattre. Une de ses dernières œuvres est l'allegro de concert (op. 46) plein de vie et de gaieté, et qui ressemble un peu à l'introduction de sa fantaisie sur thèmes nationaux (op. 13).

On peut dire que sa maladie et la faiblesse de son corps n'eurent d'autre effet que de rendre ses créations plus rares, d'espacer ses moments d'inspiration poétique; dans ces moments-là, il oubliait tout, et devenait autre. C'est à ces moments que nous devons la fantaisie en *fa* mineur; c'est alors qu'il écrivit sa fameuse polonaise (op. 53), le type d'un chant guerrier.

La légende s'est attachée à cette polonaise. Quand il se mit au piano pour exécuter son œuvre pour la première fois (1), il lui sembla tout d'un coup que la chambre se remplissait des guerriers qu'il avait évoqués dans son chant, et il s'enfuit épouvanté devant les produits de sa propre imagination. Cette légende nous donne la clef de son caractère, elle nous donne, pour ainsi dire, Chopin tout entier; le corps trop faible, trop énervé, ne pouvait supporter ce que produisait l'âme, restée saine et forte.

A cette époque cependant, comme nous le disions tout à l'heure, la création devenait plus difficile; la pensée avait plus de peine à se faire jour au milieu des détails qui l'encombraient. Les efforts du maître recèlent encore quelque temps ces difficultés de création; nous ne les voyons pas dans *la Berceuse,* dans la sonate en *si* mineur, dans la barcarolle. Ce n'est que depuis sa rupture avec Georges Sand,

(1) C'était dans une tour isolée du château de Nohant.

et dans le court espace de temps qui s'écoula jusqu'à sa mort, que l'on sent une âme brisée, une pensée qui a de la peine à s'exprimer clairement. Ainsi dans ses derniers nocturnes, dans la sonate pour violoncelle, et dans cette dernière mazurka composée sur son lit de mort, et qu'il ne put noter de sa main défaillante.

Cette époque si douloureuse a produit pourtant encore une pensée grande et triomphale, une protestation contre la maladie, contre la faiblesse du corps, un cri de l'âme qui se sent encore forte, c'est la polonaise fantaisie op. 61. L'idée mère de cette polonaise, cachée sous une forme trop vague, malheureusement, était de démontrer les souffrances, la chute et le triomphe prochain de son peuple. Cela ne prouve-t-il pas qu'en dépit de la faiblesse du corps, son esprit se nourrissait toujours d'une foi vive et d'une espérance inébranlable ?

Peut-on, en définitive, compter Chopin au nombre des désespérés en littérature et en poésie ? Non ; car il n'a jamais oublié, au milieu des plus grandes souffrances, l'idéal vers lequel montait son âme. Cet idéal n'a pas toujours

servi de guide aux maîtres de la nouvelle école. Schumann lui-même ne nous présente-t-il pas, dans ses fantaisies, trop de fièvre parfois, trop d'idées diffuses et sombres (1)? Et l'école *réaliste* actuelle, où a-t-elle placé son idéal? Ne l'a-t-elle pas remplacé par le doute et par le culte de la matière? Si nous rencontrions ces symptômes et ces tendances dans Chopin, nous ne pourrions nier que son œuvre n'ait une influence négative. Mais c'est le contraire que nous remarquons, et quelques œuvres qui forment exception ne sauraient infirmer notre opinion. C'est en nous appuyant sur ce que nous croyons avoir démontré, que nous allons étudier les meilleures conditions techniques et spirituelles d'exécution, des œuvres du maître.

---

(1) Au point de vue de la facture, ces tendances consistent en abus de passages chromatiques, de dissonances, et dans l'indication, contraire aux usages reçus, de jouer les dissonances *piano* — ce qui agace singulièrement les nerfs.

II

CELUI qui a vu le portrait de Chopin peint par Ary Scheffer, qui a regardé longuement cette figure frêle et délicate, respirant un tel air de grâce native et de distinction, celui-là comprendra un des côtés les plus caractéristiques de ses créations; il comprendra que Chopin est toujours un hôte des régions éthérées et idéales, que le raffiné, l'élégant sont des besoins de sa nature, que beaucoup de choses lui paraissent rudes qui ne choquent point le grand nombre. Sans parler de ses habitudes, de ses manières, qui le faisaient appeler « le prince » par Liszt, nous trouvons dans ses compositions et dans la tradition de son jeu. des caractères qui le distinguent de tous les

autres artistes. Son toucher était en général plus doux que celui adopté ordinairement; il n'employait que rarement la force; il évitait soigneusement ce qui n'est que brillant et destiné à l'effet; il recherchait des qualités plus élevées et souvent incomprises de la foule.

Aussi le jeu de Liszt ne le satisfaisait pas toujours; ses auteurs favoris étaient les plus délicats et les plus purs de forme. Heine l'a appelé « le Raphaël de la musique »; il préférait à tous, Mozart, qui mérite aussi ce surnom. Sur son lit de mort, il priait encore la princesse Marcelline Czartoryska et le violoncelliste Franchomme de jouer à sa mémoire les sonates de Mozart. Les œuvres grandioses de Beethoven le choquaient par leurs duretés; et même dans l'immortel *Don Juan* de Mozart, son chef-d'œuvre favori, il trouvait des passages désagréables à son oreille.

De là, nous voyons que Chopin a dû placer très haut l'idéal du jeu de piano. Sans entrer encore dans l'analyse de son beau style, nous pouvons affirmer, au dire de tous les contemporains, que son exécution était parfaite rien

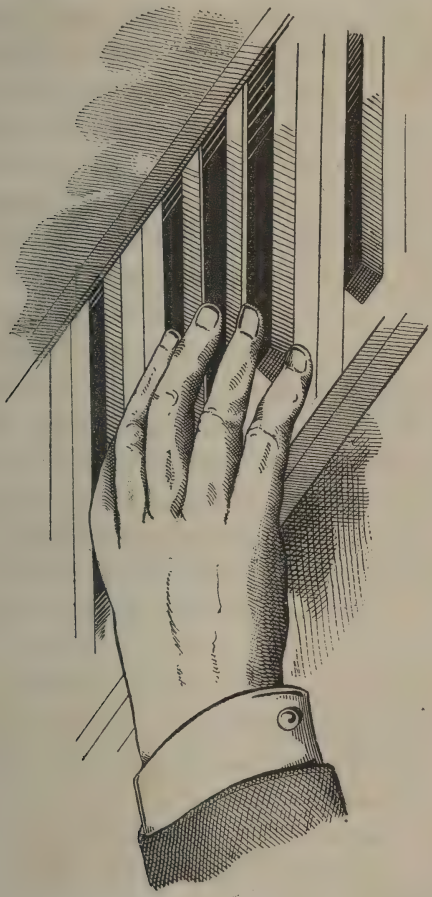
qu'au point de vue matériel ; son toucher tellement beau, qu'un accord seul suffisait parfois à transporter d'aise les auditeurs. Rien d'étonnant à ce qu'il exigeât cette même perfection de ses élèves. Aussi les premières leçons étaient-elles pour ceux-ci un véritable martyre; le toucher paraissait toujours trop sec ; le moindre détail qui ne répondait pas à l'idéal du maître était sévèrement repris.

La base de cette méthode d'enseignement consistait donc dans ce raffinement du toucher; cela seul suffirait à la distinguer de toutes les autres. Tous, il est vrai, reconnaissent l'utilité d'un bon toucher, mais le gâtent souvent par l'abus d'exercices mal compris. Toute la personne de Chopin était pénétrée du sentiment du beau et de l'exquis ; et il en est de même de ses œuvres admirables.

Beethoven et Liszt lui-même, joués habilement, mais avec un toucher moins raffiné, peuvent encore plaire et ne pas perdre leur caractère; tandis que Chopin, rendu d'une main malhabile ou trop lourde, n'est pas loin de la caricature, surtout dans *la Berceuse* ou les

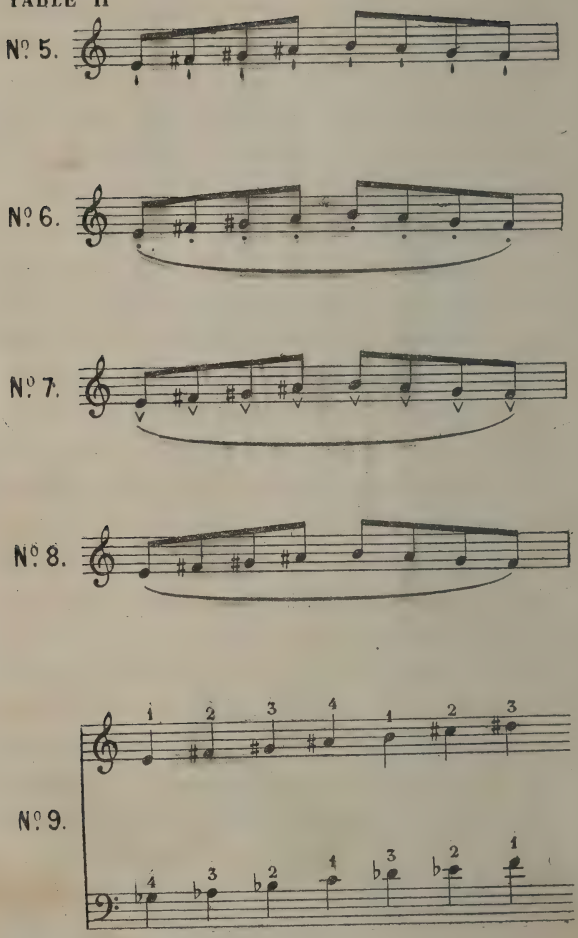
nocturnes. Bien que dans les derniers temps de sa vie, il fût devenu, par suite de sa maladie, déjà par trop sensible à toute note un peu dure, on ne saurait nier que cette préoccupation constante d'un toucher délicat, ne fût le résultat d'une profonde conception de l'idéal digne des plus grands éloges, et plus rare à cette époque-là qu'elle n'est aujourd'hui.

Chopin considérait comme condition première d'un bon toucher, une bonne tenue de la main; il était très difficile à ce sujet. Bien qu'il y eût des virtuoses remarquables à cette époque, la méthode d'enseignement était loin de la perfection qu'elle a atteint de nos jours, et, sous ce rapport, Chopin a devancé l'école allemande actuelle, et l'a surpassée peut-être sous certains rapports. Il préparait la main avec un soin infini, avant de lui confier la reproduction des idées musicales. Pour donner à la main une position avantageuse et gracieuse en même temps (ce qui dans son esprit allait toujours ensemble) il la faisait jeter légèrement sur le clavier, de manière que les cinq doigts s'appuient sur les notes : *mi, fa* ♯, *sol* ♯, *la* ♯, et *si*,



(Figure A).

TABLE II



c'était pour lui la position normale (fig. A). Puis, sans changer de position, il faisait faire des exercices destinés à assurer l'indépendance, et l'égalité des doigts. Il faisait presque toujours commencer ces exercices par un mouvement staccato (nº 5). Le staccato, accompli par un mouvement dégagé du poignet, a l'avantage énorme de combattre la lourdeur; la main doit être suspendue en l'air, de manière que le professeur, en mettant sa propre main dessous, ne sente presque aucun poids. C'est d'ailleurs le genre d'exercice qui assure le mieux l'égalité de force dans les doigts. C'est celui qui efface le plus promptement l'infériorité des quatrième et cinquième doigts. Une seconde série d'exercices est constituée par un staccato legato ou staccato lourd, dans lequel le doigt s'arrête un peu plus longtemps sur la touche (nº 6). Puis on passe au véritable jeu lié, en modifiant le staccato legato en legato accentué (*ex.* 7), puis en legato, exécuté au moyen de doigts qui s'élèvent beaucoup, enfin en legato (*ex.* 8) exécuté *ad libitum* avec un mouvement des doigts plus ou moins marqué, modifiant à volonté la force du

ff au *pp*, et le mouvement de l'andante au prestissimo.

Voilà un premier ordre d'exercices. Un second ordre étudie les moyens de conserver à la main sa forme unie et tranquille au moment de passer le pouce dans les gammes et dans les passages arpégés. Nous touchons ici à une question très importante et très controversée, nous allons nous trouver peut-être en désaccord avec l'opinion assez généralement adoptée. On sait que chez presque tous les grands virtuoses le coude reste près du corps autant que possible, et le passage du pouce dans les gammes et passages arpégés se fait insensiblement. Mais je crois qu'aucun des exercices destinés à ce but n'est aussi bon et aussi logique que ceux de Chopin. Au commencement, on ne peut éviter ordinairement de remuer le coude ou de tordre un peu la main au moment du passage du pouce. Bien au contraire, Chopin faisait dès la première leçon tenir la main toujours dans la même position, il aimait mieux que le jeu fût d'abord moins lié, et que la main gardât sa position classique.

Aussi faisait-il d'abord commencer tous les exercices et toutes les gammes, par un staccato sans s'occuper du passage du pouce. Étant donné que toute gamme a deux positions fondamentales, à savoir : celle des premier, deuxième, troisième, quatrième doigts; et celle des premier, deuxième, troisième doigts, on commençait par la gamme de *si* naturel majeur pour la main droite, et de *ré* ♭ majeur pour la main gauche (1) en prenant la forme déjà décrite de la main à chaque position fondamentale (*ex. 9*).

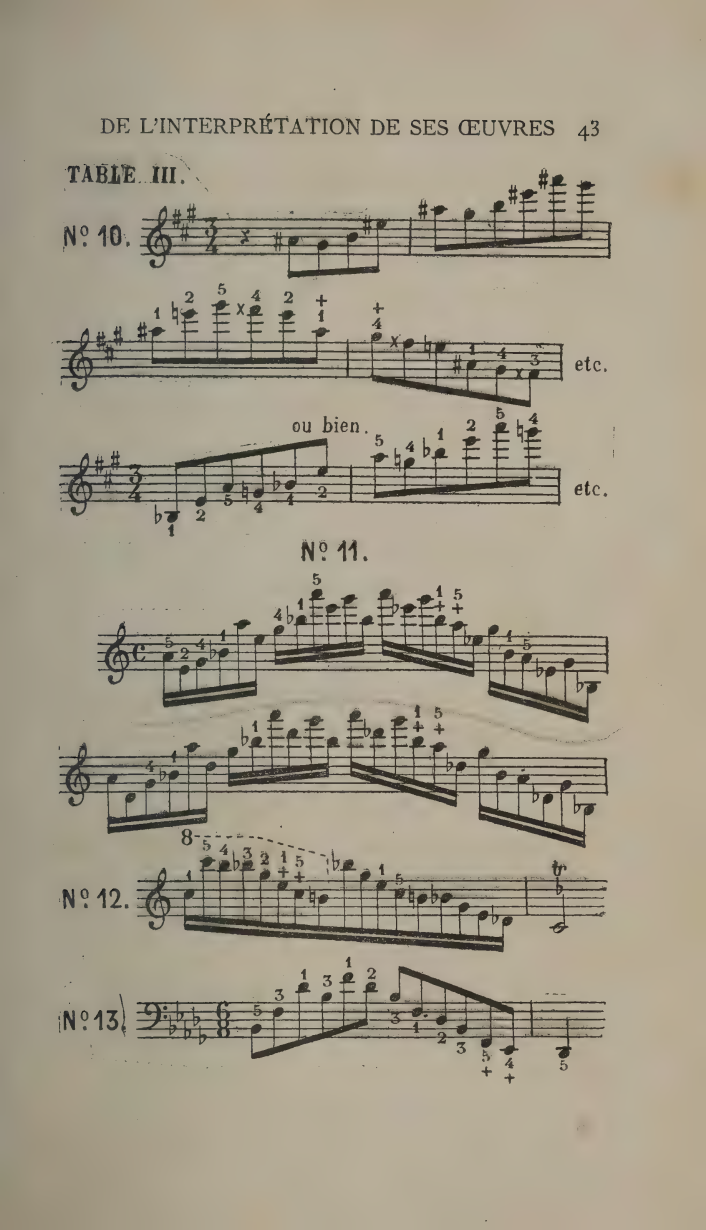
Par cet exercice en staccato, la main se familiarisait avec les positions successives, puis par les diverses gradations du staccato legato, du staccato accentué, etc., on arrivait, en levant haut les doigts, et par le seul jeu des muscles, à passer le pouce sans faire perdre à la main sa position horizontale; puis alors la main peut aller à des gammes plus difficiles, à des passages en arpèges, où des distances même fort grandes sont franchies dans la suite sans effort et sans même lever beaucoup les doigts. Je sais

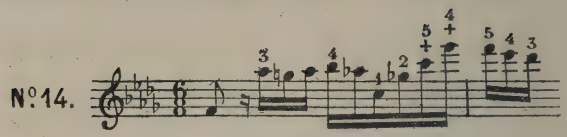
(1) Ces gammes étant les plus faciles pour leurs mains respectives.

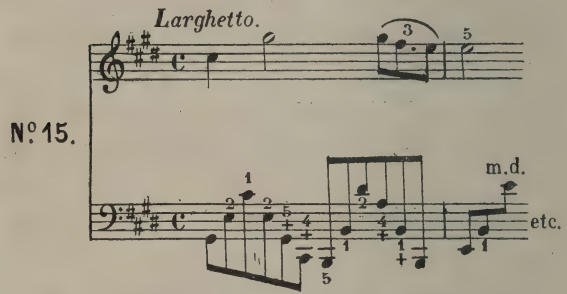
par expérience, que l'on arrive ainsi à un jeu égal et posé, même quand il s'agit de passer le pouce après le quatrième ou le cinquième doigt, comme dans le scherzo en *si* ♭ (*ex. 10*), dans l'étude en *la* mineur (*ex. 11*), dans l'impromptu en *la* ♭ majeur (*ex. 12*), etc., etc. Ces exercices nous expliquent aussi comment Chopin exécutait ses accompagnements si difficiles, inconnus avant lui, et qui consistent en notes très éloignées les unes des autres, exemples : nocturnes en *ré* ♭, en *do* ♯ mineur. Marche funèbre (trio), le nocturne en *sol* majeur, etc., etc. Nous nous expliquons aussi par là ces doigtés si originaux qui choquaient les vieux pianistes, et qui avaient pour but de conserver à la main sa même forme, dût-on passer le troisième ou quatrième doigt par dessus le cinquième, exemples : les gammes chromatiques avec les troisième, quatrième et cinquième doigts, étude op. 10 n° 2 ; le passage au second motif du nocturne en *si* ♭ (*ex. 13*) ; la berceuse (*ex. 14*), le nocturne en *do* ♯ mineur (*ex. 15*), etc., etc.

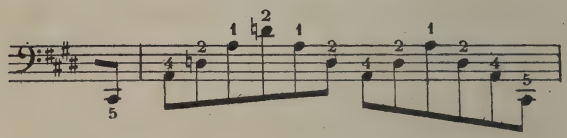
Kalkbrenner, excellent pianiste d'ailleurs, mais partisan de la vieille école, en présence de

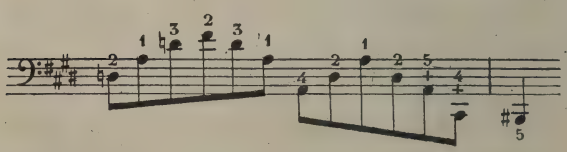
TABLE III.

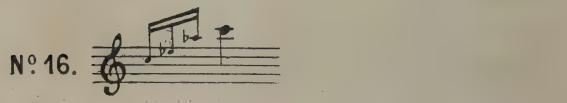



N°. 14.


Larghetto.
N°. 15.
m.d.
etc.






N°. 16.

ce sans-façon, fut scandalisé, et sans contester à Chopin *un certain talent*, il lui conseilla de suivre ses leçons pendant trois ans au moins, pour corriger ce doigté défectueux. Heureusement que le jeune maître, écoutant en cela les conseils d'Elsner, n'en voulut rien entendre et resta lui-même.

Je veux ajouter encore quelques mots sur ce doigté. Il provient d'une idée très vraie et très rationnelle, d'une position naturelle de la main à laquelle elle doit se conformer dans la plupart des passages; et c'est un des plus grands mérites de Chopin au point de vue de la technique du piano. Si nous prenons comme position normale pour la main droite $\overset{1}{mi}$, $\overset{2}{fa}$ ♯, $\overset{3}{sol}$ ♯, $\overset{4}{la}$ ♯, $\overset{5}{si}$, et pour la main gauche la position analogue $\overset{1}{do}$, $\overset{2}{si}$ ♭, $\overset{3}{la}$ ♭, $\overset{4}{sol}$ ♭, $\overset{5}{fa}$ ♭, nous voyons que les deux mains doivent être un peu tournées en sens inverse.

Ceci est la clef d'un jeu égal :

1° Des gammes, en prenant toujours pour les mains les positions *a*) 1, 2, 3, 4 et *b*) 1, 2, 3 ;

2° Des passages en accords brisés; on prend la position 1, 2, 3, 4 pour les passages tels que

do, mi, sol, si ♭, — *do, ré* ♯, *fa* ♯, *la*, ou bien la position 1, 2, 3, — 1, 2, 4, pour les passages tels que *do, mi, sol,* — *do, fa, la,* etc., etc. — De même pour la main gauche en prenant l'inverse — ce qui pourra être le mieux appliqué sur les pianos à deux claviers inverses, superposés d'après le système des frères Mangeot;

3° De tous les traits en général, en tenant compte de ce que les mains doivent être un peu tournées, la droite vers le côté droit, la gauche vers le côté gauche, et que le coude ne doit quitter un peu le corps que dans les octaves les plus hautes ou les plus basses. On trouvera certainement des exceptions à ces règles; mais elles seront très rares.

Les élèves de Chopin, quel que fût leur degré d'instruction, devaient jouer tous avec soin, outre les gammes, le deuxième cahier des *Préludes et Exercices* de Clementi et étudier surtout la première étude en *la* ♭. Toute note sèche ou dure était recommencée et sévèrement relevée. Pour comble de malheur, l'élève rencontrait, au commencement même, un arpège (*ex. 16*) qui a fait verser bien des larmes. Il

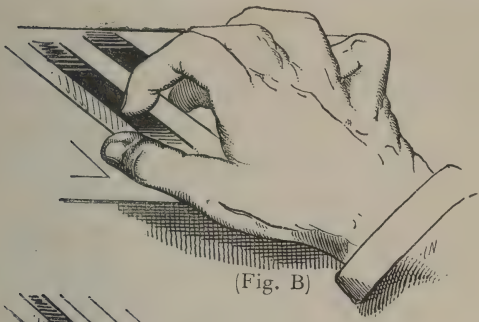
fallait l'exécuter rapidement, crescendo, mais sans brusquerie. C'est cet arpeggio qui a attiré, à une élève, cette apostrophe un peu trop verte de la part du maître, qui, tressautant sur sa chaise, s'écria : « Qu'est-ce ? Est-ce un chien qui vient d'aboyer ? »

Je tiens ce détail de feue Mme B. Zaleska, qui, elle-même, ne m'a pas ménagé les remontrances en m'indiquant quelques particularités du jeu de Chopin.

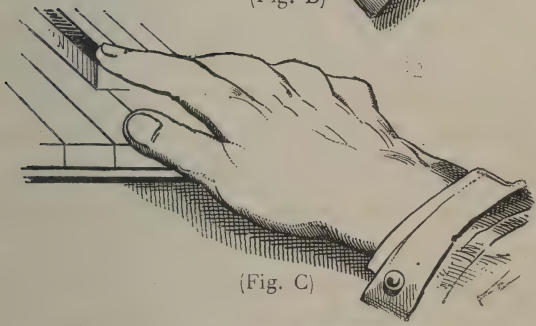
Il fallait travailler cette malheureuse étude de toutes manières : on la jouait et vite, et lentement, et forte, et piano, et staccato, et legato, jusqu'à ce que le toucher devînt égal, délicat et léger sans faiblesse.

J'ai quelque peine à concilier ces leçons avec ce que m'ont rapporté quelques-unes de ses élèves. Chopin, paraît-il, tenait parfois sa main absolument à plat, de sorte qu'on ne pouvait même pas comprendre comment il pouvait jouer si habilement avec cette position incommode. On m'a montré cette manière de jouer; j'ai entendu une de ses élèves exécuter ainsi l'étude en *la* ♭, et quelques pages de la sonate en *si* ♭ mi-

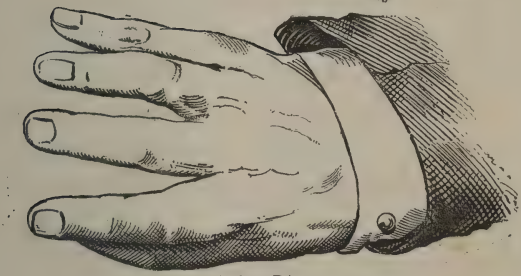
neur. Cela ne m'a pas convaincu, et je ne crois pas que cette manière puisse être généralisée. Il est vrai qu'on obtient ainsi un son très délicat et très lié ; mais ces qualités peuvent s'obtenir autrement, et cette position de la main ne peut se concilier avec la force et la rapidité. Chopin employait peut-être cette manière de jouer pour ne pas frapper les touches avec l'extrémité du doigt (fig. B), mais avec sa partie charnue, la pulpe (fig. C). Aujourd'hui encore, ce me semble, parmi les professeurs de piano les uns recommandent de tenir la main en griffe, pour donner plus de force et de sûreté aux doigts ; d'autres recommandent la main plus à plat. Mais ces derniers ne vont pas jusqu'à cette position de la main *absolument à plat*, employée parfois par Chopin ; d'où je suppose que c'était une manière rarement appliquée et sans doute un peu exagérée par ses élèves. Les deux méthodes ci-dessus peuvent, je crois, être employées selon la nature des passages à exécuter. Tout en tenant la main plus ou moins arrondie, il me semble qu'on doit frapper un peu différemment dans divers cas. Cela dé pend :



(Fig. B)

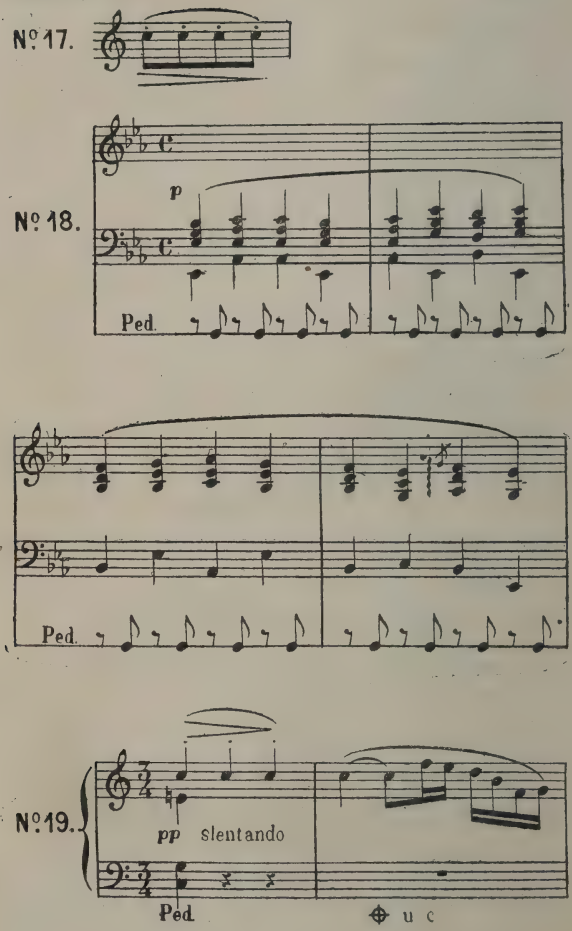


(Fig. C)



(Fig. D)

TABLE IV.



1° De la gamme qu'on joue, en comparant les positions suivantes *mi, fa* ♯, *sol* ♯, *la* ♯, *si,* — et *do, ré, mi, fa, sol,* on voit qu'il est plus commode pour la première d'avoir les doigts plus étendus; pour la seconde, plus recourbés au contraire;

2° De la nécessité d'un son fort et élastique, ou d'un son chantant.

Pour frapper un accord vigoureux, il faut absolument concentrer, pour ainsi dire, sa main (fig. D); dans le cas contraire, on peut même se permettre de caresser les touches avec les doigts tout à fait tendus, comme le faisait parfois Chopin, pour obtenir un vrai toucher de velours.

Voilà à peu près les indications qu'il m'a été donné de recueillir. Ajoutons que le toucher exigé pour l'exécution des œuvres de Chopin demande, outre des exercices techniques, l'audition des meilleurs virtuoses. Nous pouvons, il me semble, prendre exemple de Mme Essipoff et d'Antoine Rubinstein. Ce dernier nous charme par un détail surtout; sans presque remuer son doigt, il répète le même son en écho en l'affaiblissant à chaque fois avec un charme infini

(*ex. 17*). Chopin employait souvent ce moyen, et il nous l'a indiqué à la fin de son étude en *fa* mineur (op. 25, nº 2), dans le nocturne en *fa* mineur (op. 55, nº 1), dans la polonaise en *do* mineur (trio), dans la polonaise en *do* # mineur, etc., etc.

Ces règles du toucher admettent très bien la force, que Chopin employait parfois beaucoup; mais alors le son, bien que fort, ne sera jamais sec; il sera toujours plein et généreux.

Pour acquérir ces diverses qualités de son, Chopin, dès la première leçon, dirigeait sans cesse l'attention de l'élève vers la liberté et l'indépendance des doigts. Il diffère par là, je crois, des autres professeurs qui ne parviennent à faire acquérir l'indépendance des doigts qu'après d'assez longues études. Il recommandait pour cela de laisser tomber les doigts librement et légèrement, et de tenir la main comme suspendue en l'air (sans pesanteur); il voulait qu'on ne prît pas trop tôt des mouvements rapides et qu'on apprît à exécuter tous les passages très forté et très piano. De cette manière, les qualités du son arrivent d'elles-mêmes, et la main ne se

fatigue jamais. Cet emploi fréquent du *piano*, pour éviter la lourdeur de la main, est un trait caractéristique de la méthode de Chopin.

Pour acquérir l'indépendance des doigts, outre les exercices de cinq doigts dont nous avons parlé, il faisait faire des gammes en accentuant chaque troisième ou quatrième note.

En résumant nos observations, nous voyons que cette tendance continuelle à développer la beauté du son était la cause principale de l'harmonie de son jeu, — les sons pleins se liaient d'autant plus facilement. Et comme on y arrivait, par des mouvements libres de la main, dus au travail staccato, on peut dire que le staccato était le meilleur exercice pour apprendre le jeu lié. Moschelès nous a laissé une description enthousiaste de ce jeu si bien lié et si doux à l'oreille qu'il admire dans l'étude en *la* ♭ (op. 25, n° 1).

Il est évident qu'un facteur important était ici l'usage de la pédale, dont Chopin, mieux que tout autre maître, a pénétré le secret. Il enseignait à ses élèves quelques règles qui ne sont entrées que plus tard dans les méthodes

usuelles. Je ne puis examiner à fond cette question de la pédale, si importante et si variée; je renvoie le lecteur à un ouvrage paru à Vienne, en 1875 : *Das pedal des Clavieres,* par Hans Schmitt. Sauf quelques détails, ce petit livre est excellent et jette une grande lumière sur l'exécution des œuvres de Chopin.

Avant tout, que les personnes qui veulent étudier l'usage de la pédale dans les œuvres du maître fassent attention à ceci : 1° Les indications de pédale dans les éditions sont parfois défectueuses; 2° l'usage de la pédale est une chose tout individuelle et qu'on ne peut pas trop entourer de règles précises. Chaque artiste peut le comprendre autrement et produire un effet nouveau, — son usage dépend encore de l'instrument et de l'endroit où nous jouons.

Chaque emploi de la pédale (je parle ici de la pédale forte) doit avoir un but qui le justifie. On doit appuyer sur la pédale dans les cas suivants :

1° La pédale est utile dans tous les accords brisés et dans les traits qui ne sortent pas d'un même ton. Beaucoup de passages dans Chopin

doivent à l'emploi fréquent et raisonné de la pédale leur harmonie si belle : étude en *la* ♭ (op. 25, n° 1). — Prélude en *fa* (n° 23), etc. ;

2° On sait qu'en jouant de la même main le chant et l'accompagnement, la pédale est indispensable pour faire ressortir le chant. Moins fréquent chez Chopin, bien qu'on en puisse citer des exemples (trio de l'étude en *mi* mineur, (op. 25, n° 5), cet effet est répété souvent chez Thalberg et chez Liszt. Dans les pièces de ces auteurs, et autres du même genre, on se sert quelquefois d'une manière toute spéciale d'employer la pédale, c'est de la garder très longtemps sans interruption. On fait monter alors la force de sonorité de l'instrument à des proportions prodigieuses ; mais cela n'est permis que dans les grands crescendos. Tausig employait ce moyen dans le trio avec octaves de la grande polonaise en *la* ♭ (op. 53) ;

3° Selon Schmitt, la pédale augmente la richesse et la beauté du son, en introduisant les harmoniques du ton principal qui vibrent avec lui. Cela est vrai surtout pour les octaves moyennes du clavier. L'emploi de la pédale

peut donc devenir, dans un chant à notes de longue durée, la condition principale de la beauté du son.

Il faut bien se garder, cependant, de deux choses :

a) De mêler deux notes d'un chant, — non pas seulement deux notes immédiatement voisines, ce qui produirait des dissonances, mais même deux notes appartenant à un même accord consonant, dont l'audition simultanée ne serait ni logique ni naturelle. Le piano à deux claviers peut rendre ici de grands services : on a une pédale pour la mélodie, une autre pour l'accompagnement.

Je citerai comme exemple le nocturne en *fa* ♯ (op. 15), et le prélude en *ré* ♭, où on ne peut maintenir la pédale pendant toute la mesure, bien que cela soit indiqué. Dans le nocturne, la première mesure déjà serait dissonante, — dans le prélude, le chant ferait l'effet d'un duo faisant sonner simultanément deux notes qui doivent se suivre seulement.

b) Éviter un emploi trop fréquent de la pédale qui amène la fatigue dans l'oreille des auditeurs.

Il me semble impossible de prendre la pédale toutes les fois qu'elle est indiquée dans les huit premières mesures du nocturne en *la* ♭ (op. 32), ou bien dans le trio de la fantaisie-impromptu (op. 66). Cela confirme l'opinion de Schmitt, qui prétend que les grands artistes aimaient mieux ne pas s'occuper du tout de la pédale, et laisser son emploi à la volonté de l'exécutant, (comme Schumann, qui souvent marque seulement *Ped.* au commencement d'un morceau), ou bien ne se rendaient pas bien compte de leur propre jeu, et indiquaient la pédale autrement qu'ils l'employaient eux-mêmes par intuition (ainsi Moschelès, dans ses éditions des sonates de Mozart et de Beethoven);

4° Les octaves supérieures du piano admettent plus souvent et plus longtemps l'emploi de la pédale que les octaves moyennes;

5° Parfois, pour appuyer certaines notes du chant, il est bon de prendre la pédale *après* avoir frappé la note. C'est ainsi qu'on obtient beaucoup de lié entre des accords qui se suivent (*ex. 18*). Nous avons indiqué la pédale, d'après la méthode de Schmitt, par des notes

placées sur une ligne spéciale. Toute cette partie du nocturne, jouée ainsi, résonne admirablement comme sur un orgue. On doit lier de même les sons de la cloche dans la marche funèbre;

6° Parfois nous abandonnons la pédale pour un moment très court, afin d'éclaircir un trait et d'éviter une dissonance. Ainsi, dans l'exemple n° 3 (tableau I), la pédale (*P) abandonnée un instant avant le *si* ♭ d'en haut, sert à détruire la dissonance *do* ♭ et n'efface pas complètement la basse *si* ♭, qui est la tonique du trait suivant. De même dans la polonaise *mi* ♭ (op. 22), au trait qui fait revenir au motif principal, il faut prendre très fort le *si* ♭ de la basse; mais il faut affaiblir ce son, avant la fin de la mesure, par un mouvement rapide du pied (*P), pour permettre au trait suivant de s'élever dans toute sa pureté.

Nous renvoyons à Schmitt pour le reste des détails. Ajoutons seulement que la pédale est un moyen délicat et difficile, et qui, employé assez souvent, mais pendant un court espace de temps à chaque fois, donne de très beaux résultats. Dans quelques cas rares, seulement quand on a besoin d'une consonance plus

forte, on peut l'employer plus longtemps et d'une manière plus hardie.

Nous arrivons à la combinaison des deux pédales, que Chopin poussait à la perfection. On connaît ces fioritures qui sont si jolies avec la pédale piano — (le nocturne en *fa* ♯, 2e partie; le nocturne en *sol* mineur; — le concerto en *fa* mineur, larghetto; — l'impromptu en *la* ♭ (trio); le nocturne en *ré*, etc., etc.). Chopin passait souvent, et sans transition, de la pédale forte à l'autre, surtout dans les modulations enharmoniques. Ces passages avaient un charme tout particulier, surtout sur les pianos de Pleyel. Exemples : la première mesure du solo du larghetto du concerto en *fa* mineur sur la note *mi b;* la polonaise en *do* mineur (op. 40), au moment de reprendre le motif du trio (*ex. 19*); la mazurka en *la* mineur (op. 17), huitième mesure; la polonaise en *do* ♯ mineur (op. 26), 2e partie, mesure 9e, etc.

Le chapitre suivant donnera quelques indications plus détaillées à ce sujet. Ici nous ajouterons que, malgré les effets charmants de la pédale piano, il faut se garder d'en abuser;

beaucoup de passages gagnent à être joués simplement et même sans emploi d'aucune pédale Ainsi la première partie du nocturne en *fa* (op. 15); la partie moyenne en 3/4 de l'andante spianato (op. 22).

De même on ne doit pas abuser du pianissimo, qui finirait par donner à une œuvre une teinte d'afféterie.

III

JUSQU'ICI nous avons parlé des détails techniques d'exécution des œuvres de Chopin. Il nous faut maintenant entrer dans l'étude de l'esprit qui doit présider à cette exécution; les remarques que nous allons faire, nous les devons aussi aux personnes qui ont connu et suivi l'enseignement de Chopin.

Avant tout, rappelons ce sentiment de l'idéal qui animait le grand artiste et qui lui a fait donner le nom de Raphaël de la musique : ce sentiment était marqué par la perfection de la forme, la délicatesse des nuances et leur infinie variété. Mais cet idéal n'était pas sans contours arrêtés, sans caractère. Ce Raphaël souffrait et sentait beaucoup, nous avons vu que ses œuvres expriment beaucoup de douleur et beaucoup de

gaieté, il évitait avant tout le bruit inutile et la banalité. Il avait une certaine retenue en toutes choses qui l'empêchait de tomber dans l'afféterie et la sensiblerie ; on pourrait néanmoins l'en accuser à l'audition de ses compositions exécutées par de trop nombreux artistes.

Le fond de ses tendances musicales était justement la recherche d'un style large et plein de noblesse. Ce beau style, avec le temps, lui est devenu absolument personnel ; quelques maîtres antérieurs à lui, ou bien ses contemporains, lui ont cependant servi de modèles. On sait avec quel soin il a étudié Bach ; il trouvait dans les adagios de Beethoven cette clarté de pensée et cette sérénité qu'il a su si bien s'approprier. Quelques œuvres de moindre valeur, mais plus appropriées au piano, nous présentent aussi cette harmonie et cette élégance que Chopin a élevées si haut. Exemples : les nocturnes de Field — son premier concert ; — l'étude en *ré* majeur du IVe cahier de Cramer, tout à fait analogue au style des concerts de Field; puis les concerts de Hummel, et l'andante de sa fantaisie (op. 18), etc., etc.

Ce style repose surtout sur la simplicité et repousse toute affectation, et par suite *des changements trop grands de mouvement*. C'est une condition absolue pour l'exécution de tout Chopin, en général, et des œuvres de sa jeunesse, des concertos en particulier; la richesse et la variété des broderies pourraient amener quelque chose de précieux et d'affecté, si l'exécution n'en était aussi simple que la pensée.

Cette remarque, d'ailleurs, étant conforme en tous points à tout ce que nous savons du jeu de Chopin lui-même, nous permet en même temps d'estimer à leur juste valeur tous les détails de ses compositions si compliquées et qui ont néanmoins tant d'unité. Ainsi, par exemple, ces traits, ces arabesques si fréquents ne sont pas chez lui purs ornements et banale élégance, comme chez Herz entre autres; mais ce sont pour ainsi dire, des dentelles transparentes au travers desquelles nous sourit l'idée principale, qui n'en gagne qu'un charme de plus. C'est ce qu'il ne faut pas oublier en les exécutant. Ces traits, ces gruppetti d'un certain nombre de notes, apparaissent le plus souvent

alors que le même motif revient plusieurs fois; d'abord simple et nu, il s'entoure ensuite de ces ornements, plus riches à chaque retour. Il faut donc rendre ce motif avec les mêmes nuances à peu près, quelle que soit sa forme. Exemples : comparez dans le nocturne en *fa* ♯ (op. 15) les mesures 3e et 11e, puis la 11e et la 3e au retour du premier motif, ou bien la romance du concerto en *mi* mineur, les mesures 13 et 54; ou bien dans le deuxième motif de l'impromptu en *la* ♭ les diverses formes que revêt la phrase en *fa* mineur, etc., etc. Aussi ces traits ne doivent-ils pas être ralentis, mais plutôt accélérés vers la fin; un rallentando leur donnerait trop d'importance, leur donnerait la signification d'idées particulières et indépendantes, alors qu'ils ne sont que des fragments de la phrase, et qu'ils doivent se fondre avec la pensée et disparaître en elle comme un petit ruisseau qui se perd dans une grande rivière; ou bien ce sont des parenthèses qui, prononcées vite, font plus d'effet que si on s'arrêtait sur elles. Voici quelques exemples de ces traits à jouer plus lentement au commencement et accélérées vers la fin :

a. Nocturne en *mi*♭ (op. 9), mesures 16 et 24.

b. Larghetto du concerto en *fa* mineur, mesures 26, 28, 30, 40, 75 et 77.

Voici des parenthèses qu'il faut prononcer rapidement et pianissimo :

a. Nocturne en *la* ♭ (op. 32) mesures 14e, 22e.

b. Nocturne en *fa* (op. 15) mesure 28e (et de même au retour du motif).

c. Nocturne en *sol* mineur (op. 37) mesure 36e, etc.

Chopin différait, par cette manière de comprendre les arabesques et les traits entre parenthèses, de la mode du temps, qui consistait justement à s'arrêter sur ces parties et de leur donner de l'importance comme dans les cadenzas des airs de l'école italienne. Chopin avait parfaitement raison. Dans le langage parlé, on ne prononce pas de la même voix la pensée principale et les phrases incidentes ; on laisse ces dernières dans l'ombre, et avec justice. Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage, sur la nécessité de séparer les différentes phrases, de

ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission. Nous ne disons là aujourd'hui rien de bien nouveau, surtout depuis que Bülow a indiqué si bien la ponctuation musicale dans ses éditions; depuis qu'aussi M. Lussy, dans son *Traité de l'expression musicale*, couronné à l'exposition de Vienne, a jeté une vive lumière sur cette question.

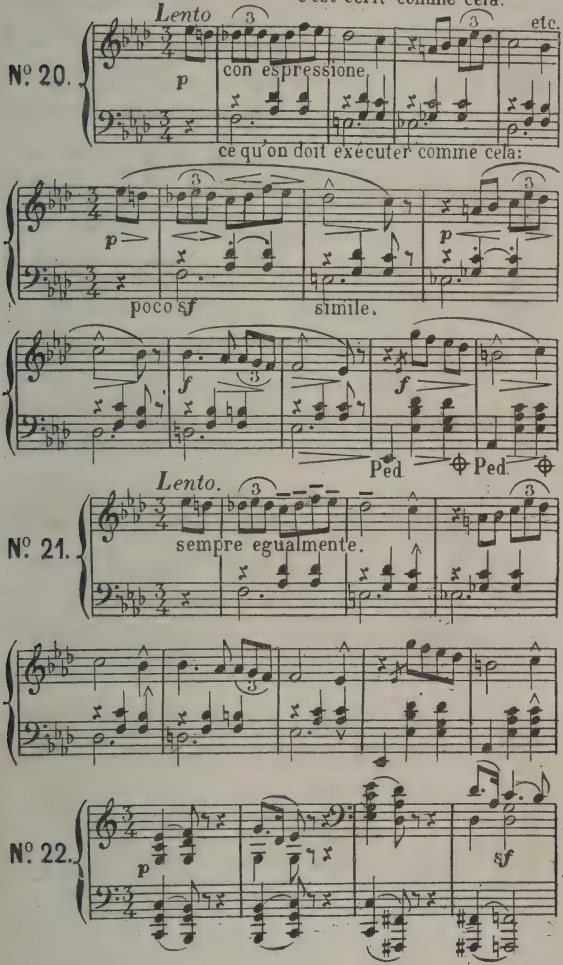
Les règles posées par ces deux auteurs sont néanmoins rarement appliquées; exceptons-en M. Sikorski qui, dans son *Mouvement musical* (1), les recommande à ses lecteurs. Voici quelques-unes de ces principales règles de ponctuation et de déclamation musicales.

Si une phrase musicale se compose toujours à peu près de huit mesures, la fin de la 8e marquera en général la terminaison de la pensée, ce qu'en langage parlé ou écrit nous indiquerions par un point; on doit s'y arrêter quelque peu et baisser la voix. Les divisions

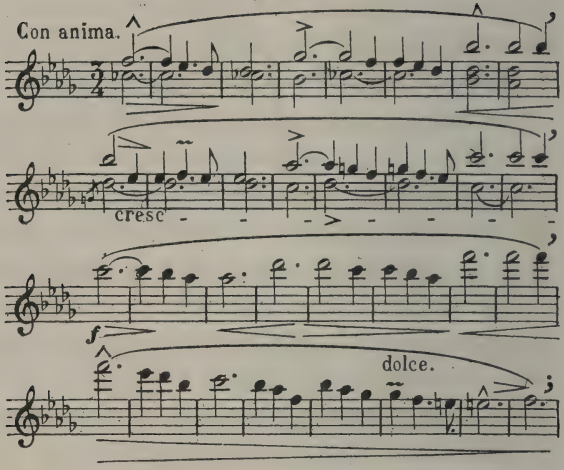
(1) Feuille musicale paraissant à Varsovie depuis 1857 jusqu'à 1862.

TABLE V.

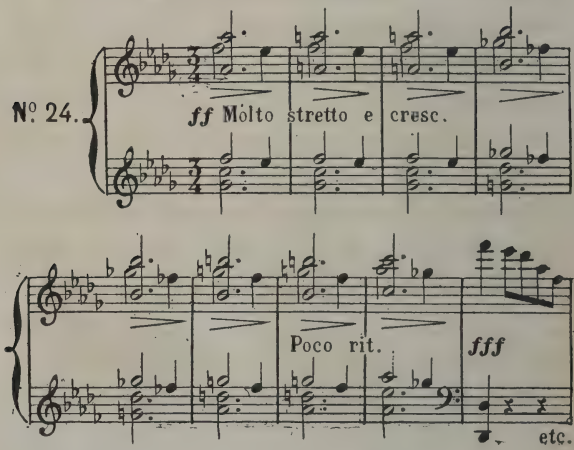
c'est écrit comme cela:



No. 23.


Con anima.
cresc
f
dolce.

No. 24.


ff Molto stretto e cresc.
Poco rit.
fff
etc.

secondaires de cette phrase de huit mesures, revenant toutes les deux ou toutes les quatre mesures, demandent un arrêt plus court de la voix, en un mot des « virgules » ou des « point et virgule ». Ces arrêts sont d'une grande importance; sans eux la musique devient une suite de sons sans aucune liaison, un chaos incompréhensible, comme le serait le langage sans l'observation de la ponctuation et des nuances de la voix. Un petit exemple va nous suffire. Prenons la valse bien connue en *la* ♭ (op. 69); la pensée musicale se divise en périodes de deux mesures, aussi la note terminale de chaque deuxième mesure doit-elle être plus courte et plus faible (*ex.* 20). On conçoit quel effet comique résulterait d'une exécution pareille à ce qu'indique l'exemple n° 21.

De ces règles générales, Chopin passait à la conclusion suivante, à laquelle il attachait beaucoup d'importance : *ne pas jouer par trop petites phrases*, c'est-à-dire ne pas suspendre le mouvement et la voix sur de trop petits membres de la pensée, c'est-à-dire encore ne pas étendre trop la pensée en ralentissant le

mouvement, ce qui fatigue l'attention de l'auditeur qui en suit le développement. Si la pensée est courte comme dans un adagio, on peut à la rigueur, ralentir le mouvement, mais jamais quand elle se compose de plus de quatre mesures. Ainsi dans l'adagio de la quatrième sonate de Beethoven, en *mi* ♭ (*ex.* 22) chacune des quatre premières mesures est un membre de phrase indépendant : on pourra donc jouer plus lentement eb n dans l'adagio de la sonate pathétique, par exemple, où la phrase ne devient compréhensible qu'après quatre mesures. Combien de fois ai-je entendu le chant de la fantaisie-impromptu joué de cette manière longue et ennuyeuse. L'auditeur est alors agacé au plus haut point ; il lui semble que la phrase se traîne et qu'elle n'aboutira jamais ! De plus Chopin faisait remarquer avec raison, que toute note plus longue est aussi plus forte, la note de moindre durée demande aussi moins de force, tout comme les syllabes longues et brèves des vers rythmés. La note la plus élevée dans une mélodie, ou une note qui forme dissonance est aussi la plus forte.

Nous donnons comme exemple une partie du chant du scherzo en *si* ♭ mineur ; nous y avons indiqué la ponctuation et aussi les notes fortes et faibles (*ex. 23*).

Nous ne donnons pas plus d'exemples, et nous conseillons à tout amateur de prendre pour guide le livre de M. Lussy, et, d'après les règles qui y sont indiquées, de rechercher dans toute idée musicale la ponctuation, la note la plus importante de chaque membre de phrase, puis les endroits où la voix demande à être baissée. Ce travail sera d'autant plus agréable, qu'on le trouvera très facile et en même temps très utile à l'intelligence des œuvres des maîtres.

Chopin conseillait d'appuyer cette théorie sur les règles du chant, de la perfectionner par l'audition de bons chanteurs.

Aujourd'hui, la manière généralement adoptée pour indiquer les membres des phrases musicales est de leur superposer un arc de cercle, qui malheureusement signifie aussi le legato. Ce système pourrait être changé ; on devrait marquer les divers membres de phrase par

des virgules, des point et virgule, enfin par des points. Chopin faisait grande attention à ces arcs de cercle, qui ne sont pas cependant très bien désignés dans la plupart de ses œuvres; chaque fois que ce trait d'union se terminait il détachait la main après avoir laissé tomber le son; c'est ce que nous faisons encore aujourd'hui (Lussy — Bülow).

Continuant nos observations sur les œuvres du grand maître, nous arrivons, entre autres, à cette conclusion, que jouer Chopin sans mesure et sans rythme est absolument contraire à la tradition et aussi à la musique en général. La mesure et le rythme sont des conditions nécessaires pour comprendre une pensée musicale. « La mesure, c'est l'âme de la musique. » Chopin l'observait toujours; les rubato que nous rencontrons dans ses œuvres ne peuvent infirmer cette vérité.

Les divers contours de la pensée doivent toujours être clairs et précis; ce n'est qu'en développant cette pensée avec plus d'abandon qu'on peut avoir la liberté d'enfreindre ces lois si absolues de la valeur des notes d'un

même temps. La mesure observée rigoureusement est parfois l'unique moyen de rendre la pensée si simple de Chopin.

Nous avons parlé du rubato; il est bon de s'arrêter un peu sur le mot. Et d'abord, que veut-il dire? *Rubare* voler, d'où vient *rubato*, c'est-à-dire en dérobant à l'auditeur certaines parties de la mesure. Je ne sais pas qui a employé ce terme pour la première fois, mais certainement ce n'est pas Chopin, la chose existant bien avant lui. Le rubato a pris sans doute naissance dans le chant grégorien; les chantres tenaient certaines notes à volonté, passaient rapidement sur d'autres, pour conserver sans doute la tradition de la déclamation chantée des rhapsodes grecs. Le *recitativo*, introduit en Italie au XVIe siècle, et qui était également la renaissance des vieilles traditions grecques, n'est autre chose que du style *rubato*. Ce style passa bientôt dans la musique instrumentale; on en voit des indices dans la « fantaisie chromatique » de Bach. Beethoven indique parfois des passages *rubato*, le trio en *si* ♭ (op. 97), adagio, les mesures

17, 11 avant le finale; sonate pour piano (op. 106 adagio). Du reste, la tradition raconte que pour ses dernières sonates Beethoven voulait une certaine latitude dans la mesure. C'est ce qui, d'après les lettres de Mendelssohn, faisait le charme de la sonate (op. 101) dédiée à Mme D. Ertmann, et exécutée par cette artiste elle-même.

A mesure que la musique se mit à peindre des sentiments tumultueux, ou plus vagues et indéterminés, le rubato devint plus fréquent. Personne peut-être ne l'employait avec plus de grâce que Chopin, qui en a pris l'idée, sinon dans Bach et Beethoven, du moins dans les récitatifs de l'école italienne. Nous pourrons nous expliquer ainsi le récit introduit dans le larghetto du concert en *fa* mineur. Plus Chopin devenait personnel et hardi, plus il employa le rubato; c'est au point qu'il ne l'indiqua plus dans ses œuvres ultérieures, laissant à l'intelligence des artistes le soin de l'employer aux endroits convenables.

Qu'est-ce donc, encore une fois, que ce *rubato* de Chopin? Liszt va nous répondre :

« Supposez un arbre que le vent fait ployer. Entre ses feuilles passent les rayons du soleil, et la lumière tremblotante qui en résulte, c'est le rubato. »

Quelques élèves de Chopin m'ont assuré que, dans le rubato, la main gauche devait observer la mesure pendant que la droite se livrait à la fantaisie, et Chopin alors disait : « La main gauche, c'est le chef d'orchestre. » On peut exécuter de cette manière beaucoup de passages de *la Berceuse*. Paganini aussi, jouant avec l'orchestre, lui recommandait d'observer la mesure, pendant que lui-même s'en éloignait et y revenait. Je crois pourtant que ce moyen ne s'applique qu'à certains cas, et je ne l'appellerai que *demi-rubato*. Il est des passages dans Chopin où non seulement les feuilles tremblent, pour continuer la comparaison de Liszt, mais où le tronc chancelle. Exemples : la polonaise en *do* ♯ (op. 26) 3e partie, mesures 9-14 ; nocturne en *la* ♭ (op. 32) la partie du milieu. Citons en outre l'impromptu en *la* ♭ ; ici tout chancelle, de la base au faîte, et tout est pourtant si beau et si clair !

Moscheles, parlant du rubato, dit: « Le jeu de Chopin *ad libitum*, qui devient chez beaucoup un manque de mesure et de rythme, n'était chez lui qu'une originalité charmante d'exécution ! »

Nous voyons donc que même le rubato n'est jamais un défaut de mesure; l'idée du rythme, et par suite de la valeur relative des notes, ne doit jamais périr, malgré des changements apparents et des disparitions momentanées.

Je vais rapporter ici le fruit de mes propres réflexions sur les rubato de Chopin :

1° On ne saurait donner des règles précises; car une bonne exécution du rubato exige une certaine intuition musicale, en un mot, un certain talent;

2° Tout rubato cependant a pour base l'idée suivante : Chaque pensée musicale comprend des moments où la voix veut être renforcée ou baissée, des moments d'arrêt ou de hâte. Le rubato n'est que l'exagération de ces diverses parties de la pensée : les nuances de la voix se font plus marquées; les différences de valeur des notes,

plus apparentes. Il naît ainsi dans notre âme une image de la pensée musicale plus vivante et plus poétique, mais toujours régulière et soumise à des lois.

Prenons pour exemple la partie moyenne en *fa* mineur de ce nocturne si souvent cité déjà en *la* ♭. Dans la première mesure, nous pouvons nous arrêter plus longuement sur la plus haute note *fa*, dans la seconde sur *ré* ♭, et nous pouvons glisser au contraire sur d'autres notes. De même dans la quatrième et la cinquième mesure, sur les notes *la* ♭ et *ré* ♭. De même encore, et en exagérant même davantage, dans la cinquième mesure du motif qui revient en *fa* ♯ mineur. Nous *empruntons* toujours le temps aux notes de moindre importance, pour le *donner* aux notes principales. Nous expliquons de la même manière les autres détails de cette partie moyenne du nocturne, qui, tout entière, doit pour ainsi dire *chanceler*.

Quiconque a entendu un des élèves de Chopin exécuter un morceau de cette manière, avouera qu'il y a dans cette incertitude mo-

mentanée du rythme un charme infini. L'exagération n'est pas loin cependant, et jamais plus facilement on n'appliquera le proverbe : « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas. » Le rubato, d'ailleurs, ne s'applique qu'aux œuvres de courte haleine ; appliqué aux compositions plus longues, il peut devenir monotone. C'est peut-être cette raison, ou bien la nouveauté de ce style, qui a fait échouer le concerto en *mi* mineur, exécuté avec orchestre par Chopin au Théâtre-Italien, presque à son début à Paris.

Outre ces particularités du toucher, du rythme, du style, la véritable spécialité de Chopin consistait dans l'emploi des pédales. Ceux-là seuls qui l'ont entendu peuvent dire quels effets il en retirait. Nous ne pouvons en juger que d'après le caractère qu'il semble devoir indiquer dans certains passages de ses œuvres. La pédale piano est, chez lui, à mon sens, le symbole et la condition de cet idéal qu'il poursuivait en toutes ses compositions. Souvent la pédale *una corda* accompagne des mélodies véritablement divines et qui nous détachent de la terre. Exemple : trio du prélude

en *fa* ♯, de la valse en *do* ♯ mineur, du scherzo en *si* mineur, du nocturne en *do* mineur, etc.

Il est impossible, à mon avis, de jouer ces passages sans penser à l'existence immortelle de l'âme, à un idéal d'outre-tombe qui plane au-dessus des misères d'ici-bas !

Ce sentiment de l'idéal se montre aussi dans les passages enharmoniques, qui constituent, eux aussi, la spécialité de Chopin. Dans cette voie, Schumann l'a imité souvent, et avec un grand bonheur. Ainsi l'arabesque, mesures 89-104.

Le langage de la passion elle-même, ainsi que nous l'avons déjà dit, n'est jamais privé du sentiment de l'idéal et du beau, chez notre maître ; il ne faut pas que nous nous laissions aller à des sons trop durs. Même dans le scherzo en *si* ♭ mineur, il faut conserver une certaine mesure pour ne pas tomber, vers la fin, dans une agitation par trop convulsive. Au milieu du *crescendo* et de l'*accelerando* le plus violent, quand la pensée musicale s'approche du dénoûment et va éclater, il est bon de s'arrêter un moment (*ritenuto*) comme pour rassembler ses

forces. Nous le conseillons dans la phrase suivante : *ex. 24.*

Nous pourrions multiplier ici nos observations, nous laisser aller jusqu'à étudier les œuvres de Chopin dans tous leurs détails ; mais ce serait un cours plus à sa place dans un conservatoire, et qui dépasse les limites de ce travail. Nous n'avons voulu donner que des indications générales pour faciliter l'intelligence des œuvres de Chopin et aider à leur bonne exécution.

J'ajoute ici une remarque de Liszt :

« Toutes les compositions de Chopin doivent être jouées en observant les règles de l'accentuation et de la prosodie, mais avec une certaine agitation dont le secret est difficile à deviner pour qui n'a pas entendu le maître. »

Il est triste de penser que le musicien, tout en nous laissant ses pensées immortelles, emporte avec lui au tombeau une bonne part de son génie, la meilleure de sa personnalité artistique. Combien de nous éprouvent ce regret en entendant parler de ce jeu merveilleux de Chopin, qu'ils n'ont jamais admiré par eux-

mêmes ! Nous ne pouvons qu'en rassembler quelques indices, mais non pas reconstituer l'idéal dans toute sa pureté, faire revivre une individualité, qui, hélas ! nous a été ravie à jamais.

Je pense, néanmoins, que ce petit travail n'est pas sans utilité, et je me permets d'y ajouter quelques mots.

Chopin, entendant le jeu terne et sans couleur de quelques jeunes artistes, s'écriait : « Mettez-y toute votre âme ! jouez comme vous sentez ! » C'est un mot profond, mais à apparence un peu paradoxale. Le principe : « Jouez comme vous sentez » est dangereux, en ce que, appliqué à faux, il fait tort aux plus belles œuvres, à celles de Chopin en particulier. D'un autre côté, il est évident que beaucoup de personnes ne jouent mal que parce qu'elles ne se donnent pas la peine d'interroger leur propre esprit et de mettre à l'épreuve leurs propres forces. C'est à cette catégorie d'élèves, paresseux d'esprit, que Chopin donnait sans doute ce conseil, pour qu'ils n'entravent pas l'élan de leurs pensées individuelles et qu'ils croient en eux-mêmes.

Bien loin de poser des règles précises et immuables à tous les détails de ses œuvres, il tâchait, avant tout, d'en faire saisir la pensée. Très exigeant pour quelque détail important, il savait respecter l'intelligence de l'élève quand il le voyait prendre une voie caractéristique et personnelle ; il disait alors : « Ce n'est pas ainsi que je joue, mais cela est bien. » Bien plus, lui-même jouait de différentes manières ses compositions, selon l'inspiration du moment, et toujours il charmait ses auditeurs.

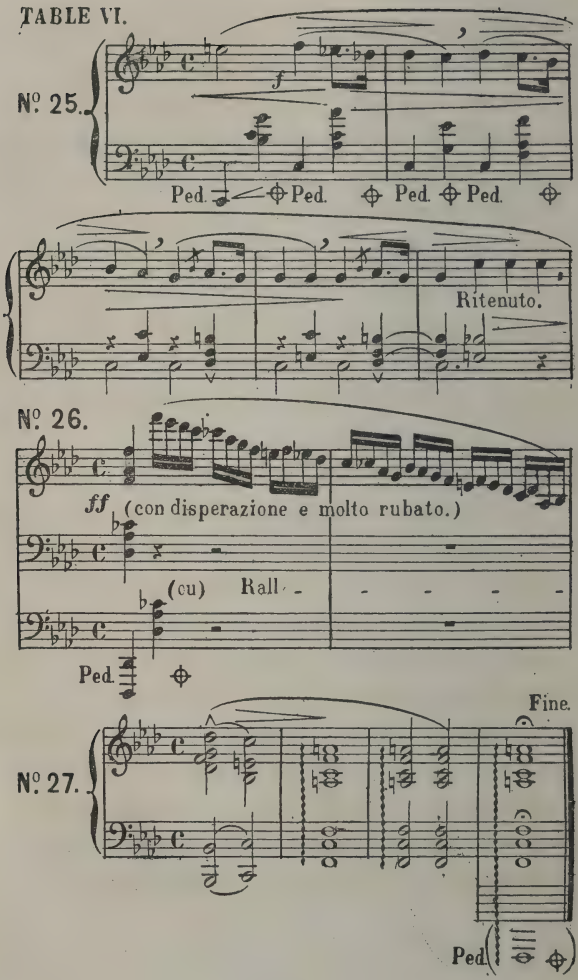
Cela veut-il dire que la vérité, en musique, n'a pas de criterium et que toutes ces traditions, recueillies par nous, ne servent à rien ? Nullement ; la vérité, dans ses lignes principales, est une ; mais il est beaucoup de lignes secondaires qu'il faut abandonner à l'esprit personnel de l'artiste ; l'exécution vraiment parfaite ne se rencontrera que lorsque la tradition s'accorde avec l'individualité de l'exécutant, lorsque la nature du maître qui a composé une œuvre est devenue la nature de celui qui nous la fait entendre.

Je vais donner quelques exemples généraux :

quiconque a entendu chanter avec intelligence une chanson composée de plusieurs couplets, sait quel rôle joue la personne du chanteur dans la variété à introduire dans ces divers couplets. Dans le premier, il sera calme et tranquille ; dans le second, il fera vibrer quelques sentiments plus forts ; le troisième pourra contenir quelque éclat subit, et le dernier nous ramènera au calme du commencement, et le tout sans changer la mélodie. C'est ainsi que Mme Viardot a créé, avec un véritable génie, les trois couplets célèbres de Glück : « J'ai perdu mon Eurydice » ; le premier couplet a un caractère de tristesse résignée ; au second, nous entendons comme des gémissements qui déchirent l'âme ; le troisième enfin nous fait assister au désespoir de l'amant : le chant s'élève jusqu'à la passion, le mouvement même est devenu plus rapide.

La même chose se présente dans plus d'un nocturne de Chopin. La même idée revient à plusieurs reprises, toujours avec un sentiment nouveau, que l'auteur ne peut guère indiquer que d'une manière tout à fait générale.

TABLE VI.


Nº 25.
f
Ped. Ped. Ped. Ped.
Ritenuto.
Nº 26.
ff (con disperazione e molto rubato.)
(cu) Rall - - - - - -
Ped.
Fine.
Nº 27.
Ped.

Je vais en donner un exemple dans le nocturne bien connu en *fa* mineur (op. 55).

La mélodie principale, bien que charmante, se répète ici tant de fois, que, faute d'en changer le caractère, nous amènerions la monotonie. C'était d'ailleurs le propre de Chopin de ne pas exécuter deux fois de la même manière une même pensée musicale. Que faut-il faire ? A l'encontre des théories de Hanslick, qui prétend la musique impuissante à rendre un sentiment, il faut arriver à saisir l'ensemble de l'œuvre, lui appliquer les paroles d'un poème imaginaire, créé par notre esprit ; les détails viendront alors d'eux-mêmes sans difficulté.

Ce nocturne me représente, à moi, une tristesse qui passe par différents degrés pour arriver à un cri de désespoir, et qui se calme par une idée d'espérance. En suivant cette pensée conductrice, nous pourrons jouer de la manière suivante :

Les deux premières mesures *piano* et calmes; les deux suivantes seront plus faibles, comme un écho de la première plainte ; dans la cinquième et la sixième mesure, la mélodie, par

un *crescendo* bien marqué, s'élèvera jusqu'au *forte* et retombera de nouveau *piano* à la septième mesure. Le retour des huit premières mesures pourra être exécuté ainsi : les deux premières *pianissimo*, puis en graduant on ira jusqu'au *forte* (en accélérant même un peu), et enfin on diminuera le son, mais plus que la fois précédente.

La deuxième partie (mesures 16, 17) sera commencée avec calme et simplicité; elle ira *crescendo* jusqu'au *fa* d'en haut, et descendra ensuite jusqu'aux notes de la basse : nous portons l'attention du lecteur sur le besoin de séparer les membres de phrases suivants : *ex.* 25.

Après un *diminuendo* mélancolique sur les trois *do* qui se répètent, le premier motif revient, mais plus aussi *piano ;* le petit trait, au contraire, qui constitue l'embellissement du motif principal, demandera à être fait *très piano* et en chantant, et le *forte* qui suit se termine tout d'un coup par une diminution subite de la voix.

C'est que la douleur étreint de plus en plus

l'âme du poète; le second motif revient à peine distinct (*una corda*) et finit comme lassé sur les trois *do;* on peut même s'arrêter un peu après le second *do*⌒. Le premier motif revient une fois encore, et dans ce couplet nous résumerons rapidement tous les contrastes antérieurs : après avoir commencé par un murmure doux, mais comme passionné, nous aboutirons à un éclat de force dans la dernière mesure, mais nous ne baisserons plus autant la voix et nous continuerons *forte* le *più mosso*. Là, aux premiers symptômes de douleur, vient s'ajouter le *rubato*, indice d'une agitation d'esprit plus grande ; les croches tenues seront bien accentuées. Après huit mesures, — cette tempête s'apaise, du moins en apparence ; — l'auteur écrit *piano* pour ne pas tomber dans les cris et la banalité. Mais nous ne sommes plus maîtres de nous-mêmes ; nous jouons piano, mais nous accélérons le mouvement, nous donnons de plus en plus de son pour arriver à un *fortissimo* (Chopin n'indique que *forte*), qui est un déchaînement de désespoir et de *rubato!* (*ex. 26*).

Un autre maître aurait continué dans ce mouvement passionné, — Liszt certainement aurait rempli quelques pages d'éclats, — Chopin, lui, s'apaise, revient au thème principal par des modulations pleines de charmes, et résigné, fatigué, il fait une pause.

C'est la fin de son désespoir; le thème nous est revenu plus clair et plus paisible (je conseille de jouer ici avec la plus grande simplicité, presque sans expression). Après des traits qui rappellent l'agitation de tout à l'heure, l'âme du poète s'apaise tout à fait. Après avoir frappé le *fa* à la basse, il élève un chant rempli de résignation et de respect envers le Créateur, et dans une série d'admirables fioritures *pianissimo*, il élève sa pensée aux cieux.

Le nocturne est pour ainsi dire fini. Mais cela ne suffit pas à Chopin. Il veut encore une fois résumer sa pensée. Un accord mineur nous apporte comme un écho des plaintes passées; puis un accord plus doux nous conduit en majeur; les sons s'élèvent par un *crescendo* jusqu'à des accords brisés, forts, longs et majestueux qu'on dirait tirés de l'orgue.

Voilà le sens de ce poème et telles sont toutes ses œuvres. Cherchez seulement, et vous trouverez, et vous serez mille fois récompensés de vos recherches.

La forme en couplets, bien que très commune, n'est pas la seule qui nous permette de mettre du nôtre dans les œuvres de génie. Partout l'individualité de l'artiste peut se faire jour, et c'est justement ce qui nous transporte chez les Liszt et les Rubinstein ; c'est là le don de création qui seul conduit à être un virtuose de premier ordre.

Une circonstance favorable pour nous, c'est que nous sommes les compatriotes de Chopin. Tandis que l'étranger se fraye un passage difficile à travers des pays inconnus, nous trouvons à première vue la route véritable (surtout dans les polonaises et les mazurkas), les qualités de sa muse sont des qualités à nous, et Chopin regrettait souvent, chez ses élèves étrangers, l'absence de ces qualités polonaises. Nous devons d'autant plus rassembler tout ce qui reste de la tradition, nous devons tâcher d'entendre les artistes qui ont bien compris Chopin; ne les imitons pas servilement, néanmoins ; effor-

çons-nous de mettre de notre âme dans chacune de ses œuvres immortelles.

Pour montrer ce que fut Chopin par rapport à nous, je me permets de rapporter ici quelques paroles de M. Wilczynski sur le compositeur Moniuszko ; l'auteur y a heureusement caractérisé notre art slave :

« Voyons quels sont les caractères de notre sentiment poétique ; ils nous sont tout à fait particuliers, et nous différencient de toutes les autres nations. Cela ne ressemble pas au romantisme germanique qui a pris naissance au fond des forêts sombres, des mers et des montagnes. Leur pays est bâti sur un modèle sauvage ; il inspire une crainte superstitieuse qui vous pénètre à chaque point de vue : aussi la fantaisie de l'homme y a-t-elle produit des légendes terribles et des drames sanglants. Son idéal est abstrait, sauvage, solitaire ; il ressemble à ces barons du moyen âge qui, du haut de leurs rochers à pic, attendaient au passage le voyageur paisible. Les ballades germaniques ont rempli de crainte et d'horreur les légionnaires romains qui envahirent ces pays barbares.

» Notre terre, au contraire, respire le calme et la tranquillité. Notre esprit n'est emprisonné par aucune barrière, et il bondit en liberté à travers des plaines infinies ; rien ne l'attire invinciblement, ni des rocs attristés, ni un ciel trop brillant, ni un soleil trop ardent; il n'a pas, devant la nature, d'émotions trop fortes, et cette nature ne l'occupe pas en entier. Aussi l'esprit se tourne-t-il vers d'autres côtés, et interroge les mystères de la vie. De là cette franchise dans notre poésie, de là aussi cette tendance continuelle vers le beau et cette poursuite passionnée de l'idéal. La force de notre poésie repose dans sa simplicité, dans son émotion vraie et dans son but toujours élevé. Une autre de ses propriétés est une vivacité inouïe de l'imagination. »

Et plus loin, page 40 :

« Notre style doit rechercher deux qualités maîtresses : le simple et le pur. Comment notre art se représente-t-il la beauté ? Prenons deux chefs-d'œuvre. L'un frappe par la force du sujet et attire fatalement l'admiration : la personne puissante du maître a élevé l'idée à

sa plus grande puissance. Il n'a pas enfreint la vérité, mais il l'a fait éclater, pour ainsi dire, sous le poids de son génie, et nous la montre telle que sa science l'a faite. Il a saisi la partie non ordinaire de son sujet, son aspect le plus rare. C'est de là que nous vient cette forme exagérée de la vérité, cet aspect du vrai surnaturel que combattent les réalistes.

» Vois les tableaux de Kaulbach, écoute la musique de Wagner; que de force dans la forme, dans la couleur, dans les ombres et les contrastes ! De même les drames de Victor Hugo, les romans de Dumas. On se croit dans un monde de géants, il vous semble voir l'humanité à travers une lanterne magique. C'est là un style très grand, mais très éloigné de la simplicité. Vois maintenant cet autre chef-d'œuvre. Il n'attire pas, il attend que tu rentres en toi-même, que tu sois préparé à sa contemplation. Ici le maître, bien qu'il se soit pénétré de l'idée qu'il représente, a mis cette idée au premier plan, en a fait valoir toutes les qualités. Cette œuvre ne t'enlève pas tout d'abord, mais plus tu la fréquentes, plus clairement tu

vois la grandeur de l'idée. Une contemplation de quelques heures ne te fatiguera pas, car cette idée se dévoilera à toi sous des faces à chaque instant nouvelles.

» C'est là le style simple, — rare comme les perles d'une eau pure — c'est là ce qui fait durer éternellement les œuvres, et leur conserve leur valeur. Si dans le premier il y a une plus grande force apparente, une plus grande puissance de représentation, dans le second l'idée par elle-même a plus de grandeur, qu'elle soit exprimée par la plume, par le pinceau ou par des sons; dans celui-là, on est l'esclave du maître, dans celui-ci on est libre, on est son frère par la pensée. On se sent meilleur de pouvoir goûter cette idée que le maître a exprimée, on devient comme lui poète et artiste. Ce style demande des sentiments vrais et profonds, et non des enthousiasmes factices ou fébriles; il demande une âme simple et pure, une imagination poétique et des sentiments délicats. La pureté du style élève l'art au niveau de la religion. »

Voilà des paroles qui s'appliquent admira-

blement à Chopin ; ce qui frappe chez lui, c'est la pureté du style et sa parfaite simplicité, une certaine retenue, une dignité profonde qui ne l'abandonne jamais ; même quand il exprime les sentiments les plus forts, cet homme ne s'est pas donné tout entier à nous, il s'est conservé, dans sa pudeur, une partie de son âme. Nous ne pouvons pénétrer dans ces recoins qu'il nous a celés ; nous devons nous efforcer de les deviner et de les comprendre. Parfois gai et bon enfant, il n'est jamais banal; il souffre simplement, ses gémissements n'ont rien de bas ; il est caressant, mais il ne descend pas jusqu'au précieux. Ceux qui cherchent dans ses mazurkas des drames à la Hugo se trompent ; pour qui connaît notre peuple, Chopin n'a voulu rendre que son amour pour la danse, sa mélancolie perçant dans sa gaieté, sa bonhomie quelquefois un peu rude, mais sympathique au fond.

Nous avons dit que les femmes semblent le mieux jouer Chopin. Cela veut-il dire qu'on a eu raison de l'appeler un genre féminin ? Nullement. Il était poète, et c'est ce qui le faisait

ressembler à la nature de la femme, plus portée vers la poésie. Aussi, elles rendent mieux que nous les nuances infinies de ses œuvres, que nous traitons parfois d'une manière trop rude. Dans les passages de force, néanmoins, la main d'une femme ne suffit pas le plus souvent. Chopin était, d'ailleurs, de cette race qu'on peut appeler, si l'on veut, féminine, parce qu'elle est faite pour aimer et non pour haïr ; — pour la vie calme, pour le foyer, et non pour les champs de bataille et les hasards de la guerre.

Comme fils de cette race, c'est aussi un véritable chrétien ; on le voit dans sa vie et dans son œuvre, et cette religion convaincue lui attire la sympathie et le respect. Donc, il fut *femme* par la douceur et par le sentiment du beau, *homme* par l'énergie et la force de son âme ; et par conséquent, c'est un des types les plus complets au point de vue de l'humanité et au point de vue de l'art.

FIN

AVIS

Pour toutes les Œuvres de F. CHOPIN
s'adresser directement à la maison

FÉLIX MACKAR

EDITEUR-COMMISSIONNAIRE

22, passage des Panoramas, 22
(Grande Galerie).

On procure également tous les morceaux de musique des Éditeurs français et étrangers.

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — A. CHAIX ET Cie,
RUE BERGÈRE, 20, A PARIS. — 1918-0.

4

Do Not Remove This Card From The Pocket

4047.65

4047.65

Ca

AU

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

B.P.L. Bindery,
JAN 28 1902

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 809 0